
جابر عصفور
القَصُّ
في هذا الزَّمان
الدار المصرية اللبنانية

القص في هذا الزمان

جابر عصفور

عصفور، جابر.
القص في هذا الزمان، جابر عصفور
.ــ ط1.ــ القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2014.
408 ص؛ 21 سم.
تدمك: 8 - 749 - 427 - 977 - 978
1- القصص العربية القصيرة.
أ - العنوان 813.01
رقم الإيداع: 8366 / 2014

16 عبد الخالق ثروت القاهرة.
تليفون: 23910250 202+
فاكس: 23909618 202+ ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

الطبعة الأولى: جمادى الآخر 1435هـ - أبريل 2014م

القص في هذا الزمان

جابر عصفور

الدار المصرية اللبنانية

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير،أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق،فيحتاج حتما لفن جديد،يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة،فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار،فليس لأنه أرقى من حيث الزمن،ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر،فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة».

نجيب محفوظ

1945

مفتتح

«كان الأدب،في سالف الزمان،يعني الشعر في المحل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لايجعل منها أدبا أصيلا،وشكلا عاميا لايرتفع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائي أو الشعر الملحمي. ولكن انقلب الوضع في القرن العشرين،وتفوقت الرواية على الشعر،سواء من حيث مايكتبه الكتّاب أويقرأه القراء،وهيمن القصّعلى التعليم الأدبي منذ الستينيات. ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع،فهو مطلوب في أحوال كثيرة،ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت محل المركز من المنهاج الدراسي..

ولايرجع ذلك فحسب إلى تغير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذييبهجه اقتناء القصص،ونادرا مايقرأ القصائد،فقد تصاعدت دعوة النظرية الأدبية والثقافية إلىأنيحتل القص المكانة المركزية في مجالات النظرية. والحجة على ذلك أن القصص هي الطريق الأساسي الذي نتعقل به الأشياء،سواء في تفكيرنا بحياتنا من حيث هي تقدم متتابعيفضي إلى مكان ما،أو في معرفتنا بمايحدث في العالم..

إن التفسير العلمييتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين،كأن نقول مثلا: عندمايجتمع(أ) و(ب) يحدث(ج). ولكن الحياة ليست كذلك بوجه عام،فهي لا تتبع المنطق العلمي للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة،حيثيعني الفهم إدراك الكيفية التييفضي بها شيء إلى آخر،والكيفية التيمكن أنيحدث بها شيء من الأشياء،وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجي إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر في سنغافورة مثلا،أو كيف وصل الحال بوالد چورچ إلى أنيعطيه سيارة..

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ.. إلى أن التفسير التاريخي لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة،فلكي تفهم الثورة الفرنسية،مثلا،عليك فهم السرد الذييظهر الكيفية التي أفضى بها حدث إلىغيره،فالأبنية السردية منتشرة في كل مكان».

الفقرات السابقة هي الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص في الكتاب الجديد الذي أصدره الناقد الأمريكي جوناثان كوللر المعروف منذ أشهر معدودة بعنوان:«نظرية الأدب» عن مطبعة جامعة أكسفورد. والكتاب صغير الحجم هو العدد السابع من سلسلة كتب جديدة عنوانها:«مقدمة موجزة جدا».

وهي سلسلة تسعى إلى تقديم تعريف بالغالإيجاز بالموضوعات التي تهم القراء وتتيح لهم معرفة شاملة بالتنوع المعرفي الذييتزايديوما بعديوم،معتمدة في ذلك على أسلوب بالغالتبسيط في إيجازه وفي سعيه إلى مخاطبة قارئ لايفترض فيه معرفة بالموضوع.

وينقسم الكتاب الذي لايجاوز عدد صفحاته مائة وأربعين صفحة إلى ثمانية فصول: أولها عن معنى النظرية،وثانيها عن الأدب وأهميته،وثالثها عن الأدب والدراسات الثقافية،ورابعها عن اللغة والمعنى والتفسير،وخامسها عن البلاغة والشعرية والشعر،وسادسها عن القص،وسابعها عن اللغة الأدائية بالمعنى التداولي،وآخرها ملحق تخطيطي لأهم المدارس النظرية والحركات النقدية. ويختتم الكتاب بقائمة المصادر التي اعتمدت عليها الفصول لمنيريد التوسع أوالمراجعة.

ويحمل ظهر الكتاب تعقيبات إيجابية إلى أبعد حد بأقلام ثلاثة من أبرز المشتغلين بالدراسة الأدبية. أولهم وأكثرهم شهرة الناقد الإنجليزي الكبير فرانك كيرمود،وثانيهم الناقد الأمريكي(التفكيكي؟) جوزيف هيلز ميللر،وثالثهم وأقلهم شهرة وإنجازا باتريشيا وو محررة كتاب«النظرية الأدبية الحديثة». وتبلغحماسة كيرمود في تعقيبه إلى درجة القول بأنه من المستحيل تخيل معالجة أوضح للموضوع،أو أكثر شمولا في حدود طولها الموجز،ويمتدح قدرة كوللر الفائقة في العرض،وتوفيقه في الوصول إلى المنهج السليم والنغمة المناسبة لأداء مايقصد إليه.

ويثنّي جوزيف ميللر على ذلك بقوله: إن كوللر أفضل مَنيشرح النظرية الأدبية دون تبسيط مخل أو تحيز جدالي،وإن كتابه عمل نموذجي في مجاله،سواء في تقديمه المتعاقب للنظرية الأدبية بشمول مجالها أو ترتيب الكتاب حسب الموضوعات والقضايا بطريقة رائقة. ولا تخرج حماسة باتريشيا وو للكتاب عن ما قاله كيرمود وميللر،خصوصا في تأكيد التكثيف الواضح للكتاب والمعالجة الحيوية التي سرعان ما تصل إلى صميم القضايا الحاسمة لنظرية الأدب فييسر وسلاسة.

وأحسب أن حماسة هؤلاء للكتاب مبررة،فالكتابة في«النظرية» أصعب أنواع الكتابة النقدية وأكثرها تفلسفا في الوقت نفسه. والصعوبة البالغة التييعانيها القارئغير المتخصص تحول دون كتابات«النظرية» والدوائر المتسعة للقراء. ولذلك شعرت بالامتنان لزميلي وجدي زيد الذي أهداني الكتاب،كما شعرت بالتقدير الذي سبق أن شعرت به حين تعرفت دقائق«البنيوية» من خلال أشهر كتب جوناثان كوللر وأولها في الأهمية،أعني كتابه«شعرية البنيوية» الذي

صدرت طبعته الأولى عن جامعة كورنيل في الولايات المتحدة سنة 5791،والذي لايزاليعد الكتاب العمدة في فهم البنيوية والتعريف بعناصرها التكوينية من حيث هي نظرية من أهم نظريات النقد في النصف الثاني من القرن الماضي. ولحسن الحظ،أصبحت قراءة«شعرية البنيوية» متاحة باللغة العربية.

ولكننيلا أريد أن أتحدث عن كوللر ومنهج كتابه في هذا المقام،فقد فعلت ذلك في مجال مغاير،وإنما أريد أن ألفت الانتباه إلىالفقرات التييستهل بها كوللر الفصل السادس من كتابه الأخير،والتي حرصت على ترجمتها لأضيف وجهة نظر جديدة في وصف الزمن الإبداعي الذي نعيشه بأنه زمن الرواية،ويمكن أن نتوسع في الوصف لنجعل منه«زمن القص» لكي تشمل القصة القصيرة التي حصدت إحدى كاتباتها(أليس مونرو) على جائزة نوبل لعام 3102،فأعادت الاعتبار إلى فن القصة القصيرة التي لم تفارق تحولات امتداد زمن الرواية ولوازمه التي تصل ما بين السرد أو القص في الرواية والسينما والمسلسل التليفزيوني،وقبلهما،ولذلكيمكن أن نصف«زمن القص» بأنه الزمن الذي تخلى فيه الشعر عن عرشه التقليدي بوصفه أرقى أنواع الأدب وتحوله إلى نوع من الأنواع المتصارعة في تكافؤ المكانة،بل المتنافسة في نوع جديد من التراتب.

ويبدو أن هذه الملاحظة العملية- التي تنطلق من رصد الواقع الفعلي وليس التنظير الفكري- أصبحت من المسلمات النقدية في العالم المعاصر اليوم،وذلك إلى الحد الذي تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام في مجال النظرية الأدبية،مثل محاولة جوناثان كوللر،فما حققته الرواية ولوازمها،إلى اليوم،من سبق في مدى الإنجاز والتأثير،كما وكيفا،بالقياس إلى الشعر،حقيقة ملموسة لاينكرها إلا مَنيرى الحاضر بعيني الماضي القديم.

ويؤكد ذلك- من المنظور الذييتحرك فيه كتاب كوللر- أن دراسة السرد أصبحت فرعا نشطا،فعالا،يمارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بوجه عام،خصوصا بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتمادا متزايدا على نظريات البنية السردية بلغة كوللر الذي لميتخل عن بنيويته إلى اليوم،أعني تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا«شعرية السرد» في الرطانة البنيوية.

ويزيد الأمر وضوحا مقارنة عجلى بين محتويات كتاب كوللر الذي صدر في عام1997،وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الأشهر عن«نظرية الأدب» الذي صدر سنة9491،فالكتاب الأقدم الذي لميخل من تأثير الشكلية الروسيةيعالج السرد القصصي معالجة مقتضبة في فصل من فصول قسمه الرابع فيحوالي

أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة،وذلك على نحو لايكافئ دراسة الشعر التي تنبسط على أكثر من فصل من فصول الكتاب.

وعلى النقيض من ذلك كتاب كوللر،حيثيحتل الاهتمام بنظرية السرد حيزا أكبر لايقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما تحتشد به قائمة المصادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السردygolotarraN.

ولا أذكر أن نظرية السرد(الناراتولوچيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه في كتاب ويليك ووارن،أما في كتاب كوللر فتكتسب مكانة معرفية خاصة،تتناسب والشيوع اللافت لاصطلاحها الذييدل،بدوره،على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقترن بذلك الوفرة الوفيرة للكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التي أصبح لها تاريخينقسم إلى مراحل ثلاث،لو تقبلنا ما تقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة3991،المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية،والثانية هي المرحلة البنيوية التي تمتد من الستينيـات إلى الثمـانينيات،والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية التي لا تزال مفتوحة واعدة بإنجازاتها المتلاحقة.

ومهما قيل من أن الجذور الأولى للناراتولوچيا ترجع إلى أرسطو. فإن ازدهارها الفعلييبدأ من أواخر الخمسينيات،مع ما قدمه كلود ليڤي شتراوس من تحليل للسرد الأسطوري في كتابه«الأنثروبولوچيا البنيوية» الذي صدر سنة8591،مستهلا موجة الاهتمام التي جمعت ما بين اتجاهات متعارضة،يقع في دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة1691، وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيويإلى تحليل السرد سنة 6691.

وقد تولّدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناراتولوچيا دوائر متلاحقة من الإنجازات البحثية،خصوصا في المرحلة مابعد البنيوية التي جعلت من الاصطلاح نفسه(الناراتولوچيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال: جيرار جينيت وجيرالديرنس وميك بال وفرانز ستانزل وسوزان لانسر وغيرهم. وقد ترجمت حياة جاسم محمد كتاب والاس مارتن«نظريات السرد الحديثة» الذي ظهرت طبعته الأولى سنة 6891 في الولايات المتحـدة. وصـدرت الترجمـة ضمـن المشـروع القومي للترجمة الذي كانيشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة سنة 8991 .

ولا أدري على وجه التحديد لماذا دفعتني مقدمة كتاب والاس مارتن،عندما طالعت الكتاب منذ سنوات معدودة،إلى استرجاع كتاب أستاذي المرحوم عبد المحسن بدر عن«تطور الرواية العربية الحديثة» الذي صدرت طبعته الأولى في أواخر ديسمبر سنة3691،وكان في أيامه بمثابة فتح جديد في دراسة الرواية العربية،كما كان تأكيدا لأهمية هذا الفن الذي لميكنيلقى مايستحقه من عناية بحثية في الجامعات العربية. وقد حسبنا لكتاب عبد المحسن بدر،وقت صدوره،تعريفه بأهم الكتب المكتوبة بالإنجليزية عن الرواية،وقرأنا في دروسه للترجمة بعض فصول كتابي بيرسي لوبوك«حرفة القص» وفورستر عن«أوجه الرواية»،وعرفنا الميل الشكلي للأول إلى الرواية«محكمة الصنع» واتجاه الثاني الأقل شكلية. ولكن لم ندر إلا بعد سنوات عديدة أن الكتابينينتسبان إلى نقد العشرينيات والثلاثينيات،فقد صدر الكتاب الأول سنة1291 بينما صدر الثاني سنة7291،وكلاهماينتمي إلى المرحلة الباكرة التيأشار إليها إشارة عجلى والاس مارتن في مدخل كتابه،قبل أنيدخل إلى عالم النظريات المعاصرة التي أخذت تتبلـور مـع مطـالـع السبعينيات،بعد سنوات معدودة من صدور كتاب عبد المحسن بدر.

وأتصور أن هناك اعتبارات ثلاثة على الأقل تمايز بين الموقف المعرفي لباحث مثل عبد المحسن بدر في السنوات التي كتب فيها كتابه الرائد عن تطور الرواية العربية والموقف المعرفي لدارس الرواية العربية اليوم في الزمن الذي أصبحيوصف بأنه زمن الرواية بخاصة،أو زمن القص بعامة.

أما الاعتبار الأول فيتصل بالتراكم المعرفي المذهل في الأربعين عاما التي أعقبت صدور الطبعة الأولى من كتاب عبد المحسن بدر. والفارق كبير بين وضعنا المعرفي الحالي ووضع عبد المحسن بدر الذي كتب عن الرواية ولميكن بينيديه سوى أقل من خمسة عشر مرجعا أجنبيا. أما نحن فما أكثر ما هو ميسور لنا معرفيا،خصوصا بعد أن تعددت النظريات،وتشعبت الاتجاهات،وتدفقت الكتب والدراسات وصدر العديد من الدوريات،وتكـاثرت المصطلحات إلى الدرجة التي استلـزمت صدور الموسوعة النوعية أو المعجم المتخصص في نظريات السرد الحديثة،وذلك على نحو ما فعل الناقد الأمريكي(المولود في مصر سنة2491) چيرالد برنس الذي أصدر كتابه المهم«معجم نظرية السرد» عن جامعة نبراسكا سنة7891،مؤكدا أهمية التعريف المعجمي لمصطلحات المجال الذي تضاعف مصطلحه مرات ومرات منذ الفورة البنيوية في الستينيات.

ويتصل الاعتبار الثاني بمكانة الرواية التي لا تكف عن الصعود،عاما بعد عام،استجابة إلى المطالب المتزايدة للقراء من ناحية والحاجات الروحية

للكتاب من ناحية ثانية،خصوصا بعد أن قفز مبدعو العالم الثالث إلى مشهد الصدارة الإبداعي،وجذبت رواياتهم من الانتباه واستحقت من الاعتراف العالميين ما قضى علىالمركزية الأوربية في الإبداع الروائي،وفتح السبيل لحصول كتّاب الرواية في العالم الثالث على جوائز نوبل عاما بعد عام. وليست أسماء: جابرييل جارثيا ماركيز ونجيب محفوظ وأورهان باموق التركي وماريو بارجاسيوسا من بيرو وموبان الصيني سوى أمثلة دالة علىغيرها في هذا المجال. وترتب على ذلك اتجاه دلالة مصطلح الأدب،في استخدامه الجماهيري،إلى معنى السرد بوجه عام والرواية بوجه خاص. ودليل ذلك الاستفتاء الذي أشرفت عليه سنة6991 دار التوزيع البريطانية الشهيرة«ووترستون« بالاشتراك مع القناة الرابعة في التليفزيون البريطاني حول أهم كتب القرن الماضي. وكانت نتيجة الاستفتاء تسمية مائة كتاب،هي روايات لروائيين من أمثال: أورويل وماركيز وجويس وشتاينبك وفيتزجيرالد وجولدنج وهكسلي ولورنس وفرچنيا وولف وناباكوف وبروست وكونديرا وباسترناك،وغيرهم كثيرون في الدلالة على الأسماء التي تجذب انتباه القارئ الإنجليزي اليوم.

ويعني ذلك أننا نعيش وضعا معرفيا مغايرا في صيغه التأسيسية،وذلك هو الاعتبار الثالث الذييمكن التعبير عنه بما ذكره والاس مارتن في مقدمة كتابه،حين ذكرأن الاهتمام بنظريات السرد،ذلك الاهتمام الذي أصبح واضحا كل الوضوح في النقد الأدبي المعاصر،هو جزء من حركة واسعة،يدعوها كون«تغير النموذج المعرفي» أو الصيغة المنهجية الحاكمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية. ويقصد والاس مارتن إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجايحتذى في المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر،لكن ثبت منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين أن هذا النموذج لميعد ملائما لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التي سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفه والفعل القصدي.

وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلا انطباعيا لإحصائيات موثوق بها، وإنما منهج لفهم الماضي الذينطوي على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكي لايقل أهمية عن القياس الكمي في شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعي. وأثبتت نظرية الفعل في الفلسفة،من حيث هي مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف،أنها مناسبة لمجالات معرفية طالعة من مثل تحليل الخطاب والذكاء الاجتماعي. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا في الهامش

بوصفهما«خيالا» يناقض الواقع،واحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضرورتين لفهم الحياة.

ولسنا في حاجة للذهاب إلى معاهد التعليم لكي نفهم أهمية السرد أو القص في حياتنا فيمايمضي والاس مارتن،فأخبار العالم تأتينا في شكل«قصص» تُروى من وجهة نظر أو أخرى. وتنفتح دراما الكوكب الأرضي كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة،في قصة لايعاد تكاملها إلا عندما تفهم من منظور شخص أمريكي(أو روسي أو نيجيري) ديموقراطي(أو جمهورياًو ملكياًو ماركسي) بروستانتي(أو كاثوليكياًويهودياًو مسلم).ووراء هذا الاختلافيوجد التاريخ وأمل فيالمستقبل،كمايوجد لكل واحد منا تاريخ شخصي،سرديات حياته الخاصة التيتمكنه من بناء ما هو عليه ومايتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب فيأن السرد،حينيدرس بوصفه أدبا،يغدو أرض معركة عندمايتحقق فيصحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفيالجديد إلى ما قاله جوناثان كوللر،وافتتحت به هذا المقال،من أن القصص هيالطريق الذي نعقل به الأشياء فيالحياة التيلاتتبع المنطق العلميبقدر ما تتبع منطق القص،وأن التفسير التاريخيلايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيمايقول فلاسفة التاريخ المعاصرون،أيالمنطق الذييهتم بإدراك الكيفية التييفضيبها شيء إلى شيءآخر،والكيفية التييمكن أنيحدث بها شيء من الأشياء. ويزداد الأمر وضوحا عندما نضيف إلى ذلك ما أوضحه كوللر فيالفصل الثانيمن كتابه عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخياتخذت نموذجا لها ما هو متضمن فيفهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لميعودوايقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فيالعلم،لأنهم لايستطيعون التنبؤ بحدوث(ع) إذا ظهر(ص) و(ح) علىسبيل المثال.

مايفعلونه،بالأحرى،هو إظهار كيف أن أمرا من الأموريفضيإلى غيره،وكيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخيعلىهذا النحو هو منطق القص،أي الطريقة التييظهر بها سرد القصة.. كيفية حدوث شيء من الأشياء،واصلا بين الموقف الاستهلالي للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤديمعنى من معاني الوجود.

وانطلاقا من هذه الأفكار الجديدة،لم أتخل عن إيماني بأننا نعيش زمن الرواية،بل فتحت أفق هذا الزمن ليغدو زمنا للقص أو السرد،إذا شئنا التحديد الاصطلاحي،ووصلت بين اهتمامي بالتأصيل واهتمامي بالتحليـل لنمـاذج بعينهـا

من القص،أقبلت عليها لتميزها الإبداعي،فحاولت أن أقرأها قراءة متعة،تأمل أن تعدي بتأثيرها القارئ المهتم، وذلك بعد تأصيل تاريخي لفجر الرواية العربية. وتأتي بعد ذلك قراءات تحليلية في عوالم متميزة من أشكال السر الذي افترض تجسيده قيما إبداعية لفتنة القص، في زمن أصبحت فيه القصة شعر الدنيا الحديثة، على نحو ماتنبأ به نجيب محفوظ، مرهصا بمكانة القص الذي غلب عليه نوع من الإبداع، يحاول ضبط الإيقاع المتنافر لهذا الزمن الذي فقد محوره، إذا استخدمت لغة طه حسين الذي احتفلنا العام الماضي بمرور أربعين سنة على وفاته المقترنة بعبور أكتوبر 3791.

وقد قلت إنني استمتعت بقراءة الروايات والقصص التي كتبت عنها ما أرجو أن يكون مصدر متعة للقارئ الكريم.وليس عندي - في النهاية-سوى شكر كل مَن عاون على إخراج هذا الكتاب الذي فرضه ثراء القص في هذا الزمان وتنوع تياراته.

جابر عصفور

الدقي: أول مارس 2014

تأصيل

ابتداء زمن الرواية.. ملاحظات منهجية

لم يبدأ زمن الرواية العربية في القرن العشرين،مع رواية«زينب» التي صدرت سنة3191 كما ألحت الكتابات التي كانت امتدادا وتسليما بما كتبه يحيى حقي في«فجر القصة المصرية» (1960) الذي تحول إلى فجر للقصة العربية عند كثيرين،فزمن الرواية العربية زمن ممتد،يبدأ من حيث تكتمل الملامح الأساسية للمدينة الحديثة بكل ما تنطوي عليه من تعدد في الأجناس واللغات،وما تؤكده من تباين بين الطبقات التي تصعد على سلمها الطبقة الوسطى،ناهضة،واعدة،نتيجة التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المقترنة ببدايات التصنيع واتساع أفق التعليم المدني وظهور وسائل الاتصال الحديثة المقترنة بالمطبعة: الكتاب والصحيفة والمجلة.

وأضيف إلى ذلك مطلب المساواة الذي تتبناه المجموعات المهمشة من فئات الطبقة الصاعدة في علاقتها ببقية المجموعات والفئات والطبقات،وتفرضه على الدولة الحديثة،إزاء تعدد الأجناس،وفي موازاة التعاطف مع مطلب الطليعة بمنح المرأة ما تستحقه من مكانة،وما هي جديرة به من احترام.

ويؤكد جوان كولJuan R. Coleتحقق هذا الوضع في العالم العربي- في كتابه«الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط» - بإشارته المباشرة إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي تجاوبت وتكنولوچيا الاتصالات والمواصلات الحديثة،ابتداء من مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر،مبرزا ما أدّى إليه مدّخطوط السكك الحديدية،وحركة البواخر النيلية والبحرية،وفاعلية التلغراف والصحافة من ربطغير مسبوق بين المدن(التي سبقت إلى التحديث) بشبكة فاعلة مؤثرة،وذلك على نحو أفضت معه عمليات تقارب الزمان- المكان الناتجة عن هذه التكنولوچيا الجديدة إلى انفجار ضمني للجغرافيا الاجتماعية،وإلى تطور متسارع في أدوات إنتاج المعرفة وعلاقاتها.

وطبيعي أن تُقبل الطبقة الوسطى على فن الرواية بوصفه نوعا أدبيا جديدا،قادرا على تجسيد همومها النوعية في المدينة التي تشكلها وتتشكل بها،المدينة التييكتمل وعيها بذاتها من خلال تمثيلات أبنائها،ويتشكل وعي أبنائها بها بواسطة أشكال من الحراك الاقتصادي والاجتماعي والثقافي التي لا

تنفصل عن عمليات التحديث المقترنة بالحداثة في علاقة من تبادل الأثر والتأثير،أو السبب والنتيجة. والوعي المديني صياغة نوعية لأفكار المدينة المحدثة من هذا المنظور،خصوصا في تبدل مجتمعها الذي أخذيعرف المكتبة والمسرح والمتحف والمطبعة،فضلا عن المقهى الذي ظل محتفظا برواة السير الشعبية ومنشديها،وباعة الكتب الشعبية للحكايات التـي اتسعـت دوائـر قـراءتهـا بفضـل المطبعة،وذلك فـي مـوازاة عيـون التراث التي أعيد تحقيقها وتقديمها للجمهور القارئ.

وفي الوقت نفسه،ازدهرت حركة الترجمة لتشيع فن الرواية عبر الصحيفة والمجلة والكتاب،مستجيبة إلى قطاعات جديدة من القراء،جمعت ما بين قراءة الموروث والوافد،وضمت فئات واعدة من القارئات اللائي أقبلن إقبالا خاصا على الروايات المترجمة التي أصبحت مصدر جذب لقراء الصحف من فئات الطبقة الوسطى. أقصد إلى القراء الذين عرفوا الطريق إلى«المراسح» أو«التياترات»، كما عرفوا قراءة الروايات المترجمة والمؤلفة التي استجابت إلى رغباتهم النوعية في المدينة التي صاغت وعيهم كما صاغوا ملامحها. هكذا،غدت الرواية التجسيد الإبداعي للوعي المديني الصاعد لفئات الطبقة الوسطى،كما أصبحت الجنس الأدبي الطالع مع هذه الفئات في نهضتها التي تأسست برؤية منفتحة على العالم وموقف فاعل من الوجود والدولة وعلاقات المجتمع والعالم على السواء.

ويعني ذلك أن زمن الرواية العربية يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر،حيث أخذت تتوفر الشروط التاريخية(الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية) لفعل التولد،مقترنة بميراث من القيم الإيجابية التي أنتجتها تطورات القرن الثامن عشر التي أكدها بيتر جران في كتابه«الجذور الإسلامية للرأسمالية في مصر» (وقد صدرت طبعته الإنجليزية سنة 9791،وترجمه محروس سليمان إلى العربية بمراجعة رؤوف عباس سنة 3991).

وهي التطورات التي جسّدها ثقافيا«مولد الكلاسيكية الجديدة» التي كـانت استعـادة للميراث العقـلاني وإبداعاته الملازمة، وتوظيفـا جديدا لهذا الميراث- بعد تطويعه- في مواجهة المتغيرات التي لم تتوقف عن التراكم والتقاطع مع الحقيقة الاستعمارية،الأمر الذي أدّى إلى ازدواج عناصر النهضة،وقيامها على موروثيستعاد بوسائل عديدة،ووافديستفاد منه على مستويات كثيرة.

وقد اقترنت الشروط التي أتحدث عنها- في قراناتها التحديثية- بانبثاق الحضور الواعد لطلائع الأفندية الذين أكملوا تعليمهم المدني المنـاسب،جنبا إلى جنب مشـايخ الاستنـارة الذين خضعـوا لعمليـات مثاقفة موازية،أهمها ما أنتج

الشعار الذي رفعه الشيخ رفاعة الطهطاوي(1081 -3781) علامة على الزمن الجديد بقوله- في«مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية» - : «إن مخالطة الأغراب،لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب،تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب».

وقد ارتبط الزمن الذي أوضح رفاعة مباهجه العصرية بسياقات فاعلة،وضعت- في جانب منها- الشرق المتخلف في مواجهة الغرب المتقدم،والمدينة العربية الصاعدة- بتنوعها العرقي والثقافي وحراكها الاجتماعى- في مواجهة المدينة العربية القديمة التي لم تنطو على الوعي المدني المحدث،ولم تكن سوى صورة أخرى من التجمعات القبلية أو العشائرية أو الأسرية التي تجتمع حول«بطريرك» أعلى،في تراتب قمعي أبعد مايكون عن المجتمع المدني في صورته الحديثة أو المعاصرة.

وكان صعود الطبقة الوسطى التي بدأت تعليمها المدني،منذ زمن محمد علي،قرين العملية الصراعية التي استبدلت بالشيخ المعمم الأفندي المطربش في عقود حاسمة،وبالمدينة القديمة المدينة الجديدة التي تقوم على التنوع العرقي والجنسي،وتتعدد لغاتها وثقافاتها،منطوية على فكر واعد ينشر قيم النهضة والتقدم: الحرية،والمساواة في حق المواطنة بين الطبقات والطوائف والأجناس،ويوسع للمرأة مكانة جديدة،ويتأهب بهذه المدينة لأن تدخل مرحلة الصناعة،واصلا بينها وغيرها من مدن العالم في الشرق أو الغرب،بما يسقط أسوار العزلة وتقوقع الذات على نفسها.

ويضع هذه الذات- في الوقت نفسه- في مواجهة شروط جديدة في واقعها المتحول من ناحية،وفي علاقاتها بالآخر الذي أصبح رمزا للتقدم،وعلامة على التفوق،ومقلقا في حضوره الذي يجمع ما بين نعمة الإفادة ونقمة الاستغلال. وكان ذلك في شروط تاريخية ترددت- في سياقاتها- أصداء مبادئ الثورة الفرنسية التي انفجرت سنة 9871،رافعة شعارات الحرية والمساواة والإخاء،مضيفة إلى الأسباب التي عجَّلت بالثورات التي اندلعت في فرنسا وألمانيا والنمسا والمجر سنة 8481،وذلك في تتابع النتـائج الذي شهـد إعـلان استقـلال الولايات المتحـدة 6771 الذي ترتب عليه إلغاء الرق: النتيجة الحتمية للحرب الأهلية الأمريكية وهزيمة الجنوب 1861 - 1865.

ولكـن المدينة الجديـدة التي أتحـدث عنهـا لـم تقـم علـى أنقـاض مدينة قديمة أزالتها،وارتفعت على أنقاضها بعد أن محتها من الوجود،وانقطعت عنها كل الانقطاع معماريا ومعرفيا،فعملية الاستبدال التي أشير إليها اقترنت بعمليات من الإحلال والمجاورة،كان من نتائجها نشأة«خطط» جديدة إلى

جوار«الخطط» القديمة،وفي موازاتها،وظهور حراك معمارييتنقل بمركز الثقل المديني من قلب القاهرة المعزية- مثلا- إلى خارجها،متجهاغربا أو شرقا،شمالا أو جنوبا،محدثا من الأحياء والمؤسسات ومعاهد العلم ومباني النفع العام ولوازم المدينة الحديثة:(مراكز الاتصالات،أقسام الشرطة،مقار الجرائد والمجلات،المسارح،الجمعيات الأهلية،المقاهي والمنتديات) مايضيف إلى المدينة القديمة على سبيل التراكم الكمي المبسوط أفقيا،لكن بماينقل الفاعلية التي تتزايد مع التغير الكيفي الناتج عن التراكم وبشروطه.

والنتيجة هي تجاور الأحياء القديمة والجديدة في مدينة متحولة،يغدو مركزها الصاعد مقترنا بخططها المستحدثة،لكن بما لاينفي المجاورة،أويستأصلها،بل بمايجعل الوعي المديني الجديد مجاورا ومناوئا للوعي المديني القديم،يسعى إلى الفكاك منه،والانطلاق دونه،والتحرر من القيود التييفرضها على حركته المنطلقة الصاعدة.

ويترتب على ذلك نوع من الازدواج الذي تنفرد به المدينة العربية في تحولاتها المعمارية والمعرفية،أعني الازدواج الذي تتجاور به الأضداد أو الأقطاب المتصالحة أو المتعادية،كمايحدث في تجاور الأحياء المتباينة طبقيا وثقافيا،أو في التباعد المكاني والفكري بين مراكز الثقافة الوافدة ومراكز الثقافة الموروثة.

وبالقدر الذيينقسم به المكان على نفسه،موزعا ما بين إمكانات ماضيه الزاهر ومستقبله المخايل،تنقسم فئات الطبقة الوسطى التي هي عماد الحركة على نفسها،ما بين معمم ومطربش،منحاز إلى الفضاء المكاني القديم الذييغدو رحم الاستعادة والولادة المجددة للموروث،ونقيض منحاز إلى فضاء مكاني جديد،يبدو واعدا بإمكانات لا نهاية لها من مباهج الآداب العصرية. وما بين القطبين المتضادين مناطق للتماس أو المجاورة التي تتداخل فيها الحدود والملامح والسمات.

وكما تنطوي علاقات المجاورة على المصالحة التي تسعى إلى التوفيق بين المتناقضات،والجمع بين الأضداد في سلام،تنطوي- بالقدر نفسه- على الموازاة التييعمل فيها كل طرف في اتجاهه دون علاقة بغيره،أو على الصراع الذييسعى فيه كل نقيض إلى إزاحة نقيضهواحتلال مكانه،أو الانقطاع عنه والقضاء عليه.

وسـواء كـان الأمـر هـو هذا الوضـع أو ذاك فإن«التغير» يظل مفتاح كل مايحدث في المدينة المتحولة التي تتباعد أضدادها،أو تتصارع،أو

تتداخل،حسب شروط«التغير» وتحوله،وذلك على النحو الذييغدو معه تغير المدينة أول مايفرض نفسه على الوعي المديني،وأول مايبحث لنفسه عن وسيط نوعي،أو معادل إبداعي هو الرواية التي تتولى تجسيد دوامات هذا التغير،ووضعها أمام العقول الساعية إلى فهم التحولات المتدافعة للمشهد،التحولات التي أرقها ما أرّق عقل عيسى بن هشام حين قال:

«الناس اليوم في حركة لا شرقية ولاغربية..لايستقرون في مكان ولايهدءون من حركة،ولاينفكون عنغدوّورواح،ولاينتهون من نقلة وسفر».

هذه الحركة اللاشرقية اللاغربية هي حركة التغير المتسارع القائم على المجاورة بين الأضداد،خصوصا في مناطق التلامس التي تتحول إلى تداخل مع اندفاع الحركة،لكن بما لايفضي إلى تحولات جدلية،يذوب فيها الاستقطاب،أوينحل في علاقات التجاور التي تفرض معادلها الإبداعي- فن الرواية- بالقدر الذي تفرض عليه ملامحها الثنائية في أحوال تجاوبها أو تداخلها أو تصارعها. ويلزم عن هذا الوضع اقتران المعادل الإبداعي بشروط تولده من ناحية،وإشارته إليها بنائيا في العلاقات التي تصل بين عناصره التكوينية من ناحية موازية،لكن بمايؤكد انحيازه إلى الشرط الاجتماعي الفاعل والحاسم في التولد. وهو الشرط المقترن بعوامل صعود فئات الطليعة من الطبقة الوسطى،والعلامات الحاسمة الدالة على هذا الصعود.

وكما كانت الرواية- في هذا السياق- فن المدينة العربية الصاعدة،في تحولها الواعد،كانت صوت الفئات الطالعة من الطبقة الوسطى التي جسَّدت الرواية وعيها المديني بكل تنوعاته. ولذلك كانت الرواية تعبيرا حتميا عـن وعـي مشـايخ الاستنـارة الذين وجـدوا في المـدينة المحـدثة مراحا لنزعتهم العقلانية ورغبتهم في التزود من- والإضافة إلى- مباهج الآداب العصرية،الأمر الذي قارب بينهم والأفندية في تحولاتهم الذاتية. وكانت الرواية- في الوقت نفسه- تعبيرا حتميا عن طليعة الأفندية الذين أخذوا يفرضون حضورهم،ويحتلون الوظائف التي كانت مقصورة على المشايخ،مضيفين إليها وظائف جديدة وأدوارا اجتماعية وسياسية وثقافية مغايرة،أهَّلهم لها تعليمهم المدني الجديد،وتكوينهم الطبقي المغاير،وطموحهم لأن يكون لهم فنهم الأدبي الجديد المغاير للفن السائد- الشعر- الذي ارتبط تقليديا أو تراثيا بالطبقة أو الطبقات الحاكمة.

هكذا،أصبح فن الرواية فن الفئات الطالعة للأفندية الذين جاوزوا بوعيهم المديني المحدث شروط الضرورة لمجتمعاتهم،وانطلقوا من حيث انتهى مشايخ الاستنارة إلى آفاق لميخطر بعضها على خاطر هؤلاء المشايخ الذين

سرعان ما أسلموا الراية إلى مَن أصبحوا أقدر منهم على الاندفاع إلى الذرى الواعدة من الفن الجديد. وأحسبني في حاجة إلى توضيح أن الفئات الطالعة للأفندية هي الفئات التي رفعها التعلم المدني على درجات السلم الطبقي،وقارب بينها وأبناء الأرستقراطية التركية القديمة التي لم تتخل عن مواقعها التقليدية في تراتب المجتمع وعلاقات الثقافة،ولا عن انحيازها إلى فن الشعر الذي خصصت مقاعده الأولى للطليعة الإصلاحية من أبنائها في مصر على سبيل المثال،وذلك من أمثال محمود سامي البارودي باشا(1840- 1904) رب السيف والقلم الذي تولى وزارة الحربية ثم رئاسة الوزارة،وكان زعيما من زعماء الأمة في ثورتها على الخديوي،وعائشة التيمورية(1840 - 1902) سليلة الحسب والنسب ابنة إسماعيل باشا تيمور رئيس القلم الإفرنجي للديوان الخديوي(وزير الخارجية) وزوج محمد بك توفيق زاده الإسلامبولي ناظر بيت المال،أو وزير المالية،وإسماعيل صبري باشا(1854 - 1923) أحد كبار رجال الدولة ووجهائها ومحافظ العاصمة الثانية للقطر المصري،الإسكندرية،ووكيلا للحقانية،وأحمد شوقي بك(1868-1932) الذي ولد في قصر الخديوي إسماعيل ورعاه الخديوي توفيق إلى أن احتل أعلى المراتب في عهد الخديوي عباس الذي جعل منه شاعرا للأمير وما بالقليل ذا اللقب،وولي الدين يكن(1873 - 1921) أمين سر ديوان كبير الأمناء،وغيرهم من أبناء الباشوات والبكوات ذوي الأصول التركية الذين وجدوا في تقاليد الشعر ما سمح لإصلاحيتهم المعتدلة أو رجعيتهم المحافظة بالتعبير عن نفسها.

أما الأفندية ذوو الأصول المحلية من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة الذين قادهم تعليمهم المدني إلى وعي أكثر حداثة،ودفعتهم أصولهم الطبقية إلى مدى أكثر جذرية في رؤية العالم،وانتهت بهم مشاعرهم الوطنية إلى فهم مجاوز لمعنى الوطن والمواطنة،فوجدوا في فن الرواية صوتهم المائز إبداعيا،بالقدر الذي وجدوا به في المدينة المتغيَّرة والمغيِّرة مدى واعدا لمثاقفاتهم. ولذلك تجاوب انشغال وعيهم المحدث بتحولات العلاقة الاجتماعية وانشغاله بتحولات المكان وخطط العمران في المدينة التي أصبحت فضاء صعودهم اللافت والحافز على فنهم الواعد.

وهو الفضاء الذي اقترن بأنواع متمايزة من الهموم والمطامح والمشكلات التي ما كان من الممكن صياغتها إبداعيا في فن الشعر،خصوصا عندما كانت هذه الأنواع تشمل استكمال أركان الدولة المدنية الحديثة،ومواجهة أشكال التمييز العرقي والديني والطائفي والاجتماعي،ومجاوزة انغلاق ثقافة التقليد الجامد المقرونة بممارسات التطرف والتعصب القمعية،والانفتاح على قيم العقلانية والحرية والمساواة التي غدت قيما للتقدم. وأضيف إلى ذلك وعود العلم في استخداماته الصناعية

وممارساته الاتصالية،فضلا عن صعود المرأة التي أخذت تبحث لصوتها عن وسيط إبداعييؤكد حضور«المرأة العصرية». وكما كان التعلم المدني - الأجنبي في حالات عديدة- بداية المثاقفة الجديدة لفئات الطبقة الوسطى،من منظور التنشئة الاجتماعية الثقافية المغايرة،كانت الصحافة- كالتعلم- فضاء العمل الذي يتسع للتعبير عن أفكار هذه الفئات،وساعد على نشر إبداعاتها الروائية ومناقشتها.

ولم يختلف في ذلك أفندية الشام الذين استقروا فيه،أو الذين هاجروا منه إلى مصر،عن أفندية مصر الذين خضعوا لتنشئة اجتماعية وثقافية موازية،وذلك في السياق الذي يضم أمثال: أحمد فارس الشدياق(4081-8881) وفرانسيس المراش(5381-4781) وخليل الخوري(6381-7091) وسليم البستاني(8481-4881) ويعقوب صروف(2581-7291) وجرجي زيدان(1861-4191) ونقولا حداد(2781-4191) وفرح انطون(4781-2291) وغيرهم،أو أمثال رفاعة الطهطاوي(1081-3781) الذي كان بداية الانتقال من التعلم الأزهري في مصر إلى التعلم المدني في فرنسا،وعلي مبارك(3281-3981) طليعة الأفندية في مصر،ومهندس القاهرة الحديثة. وأضيف إلى ذلك إبراهيم المويلحي(1842-1906) وعبدالله النديم(1845-1896) ومحمد المويلحي(1868-1930)...إلخ.

ولابد أن نضع إلى جانب هؤلاء أسماء الكاتبات اللائي أقبلن على الرواية ابتداء من أليس البستاني التي نشرت روايتها«صائبة» سنة 1891،مرورا بزينب فواز العاملية(1860-1914) التي نشرت روايتها«حسن العواقب أوغادة الزهراء» سنة 1895،وليس انتهاء بلبيبة هاشم(1880-1947) صاحبة«فتاة الشرق» التي أصدرت روايتها«قلب الرجل» سنة 4091،الأمر الذييؤكد أن صياغة الزمن الاستهلالي للرواية لم تتم بعيدا عـن المـرأة التي أسهمت بدورهـا في كتابتهـا،واستخـدمتهـا للتعبير عن همومها النوعية،ومهّدت طريــق الكتــابة السردية المفضي إلى الرواية بالعمل الذي قامت به عائشة التيمورية،حين سبقـت بنات جنسهــا بكتــابـــة«نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» سنة1885. وكان ذلك في سياق السنوات التي شكلت فيها المرأة قوةً قرائية مؤثرة في آليات استقبال الرواية،عبر الصحف والمجلات من ناحية،ومن خلال الكتب من ناحية ثانية،وبواسطة التعليقات والتنويهات من ناحية أخيرة.

والواقع أن الحضور الاستهلالي لزمن الرواية لمينته إلا وكانت للمرأة فيه إسهام لافت،سواء على مستوى الإنتاج أو الاستقبال،وذلك من منطلق انتسابها إلى فئات الطبقة الصاعدة المتطلعة إلى تحقيق حضورها الإبداعي الموازي لحضورها الاجتماعي. أعني الطبقة التي احتفت بالمجلات النسائية في تتابعها الدال منذ أن أصدرت هند نوفل،مجلتها«الفتاة» في مدينة

الإسكندرية سنة 1891،ومنذ أن وجدت المرأة نفسها في فن الرواية معادلا إبداعيا صالحا للتعبير عن همومها النوعية التي ما عاد من الممكن السكوت عنها.

- 2 -

ولم يكن ما كتب،في استهلال زمن الرواية،قبل رواية«زينب» لهيكل،هامشا يقبل الإبعاد إلى خانتي«رواية التعليم» أو«رواية التسلية والترفيه»،بالقياس إلى«الرواية الفنية» التي ابتدأت بروايةّ«زينب» كما يذهب عبدالمحسن بدر،متابعايحيى حقي بمعنى أوغيره،وإنما كان ما كتب قبل«زينب» نتاجا روائيا متعدد الأشكال،لا يقاس بمقياس خارجي،وإنما بمقياس داخلي،يرتبط بتولد الرواية العربية في علاقتها بأحوال وشروط تولدها. أعني بالطبقة التي عبّر هذا الفن عنها في تنوعها الثقافي وتدرجها الاجتماعي،وبالوظيفة أو الوظائف التي قامت الرواية بأدائها في سياقاتها الاجتماعية والفكرية والثقافية،وإزاء التحديات التي كانت الكتابة الروائية استجابة إيجابية في مواجهتها.

وأتصور أن تسمية«رواية التعليم» أو«رواية التسلية والترفيه»، إنما هي تعبير عن نظرة تراتبية،ذات أصول فكرية ترجع إلى نظرية التعبير في ملامحها الرومانتيكية. وهي نظرة تجعل ما يسمى«الرواية الفنية» الرواية بحق،نافية كل ما يتصل بالتعليم أو التسلية خارج منطقة الفن،وذلك في نوع من النظر الجامد الذييجعل من مقاييس«الرواية» في مرحلة بعينها،ومن منظور جمالي دونغيره،إطارا مرجـعيا عامـا،يغــدو القاعدة التي يعد كل خروج عنها تباعدا عن دائرة الفن الحق. وهي نظرة تنتسب إلى«نظــرية التعبير» التييمكن أن نجد أوضح صياغة حديثة لها في كتاب فيلسوف الفن روبين كولنجــوود niboR dowgnilloC .G (1889-1943) «مبادئ الفن» الذي أصدره سنة 1937،مميزا بين الفن بمعناه الحق وما ليس فنا،ومحددا الثاني بأنه صنعة ومحاكاة وسحرا وترفيها،مقابل الفن الحق الذي هو تعبير وخيال ولغة.

وكان كتاب كولنجوود صياغة نظرية لمفاهيم التعبير على أساس مؤداه أن«التعبير» ولوازمه أهم ما يمايز بين الفن الصحيح وغيره من أنواع الفن الزائف،فالفن الحقيقي هو التعبير الخيالي بلغة جديدة عن المشاعر والانفعالات الفردية الفريدة،بينما الفن الزائف هو صنعة تتباعد عن المشاعر والانفعالات في صدقها الفردي والجمعي. ولا هدف لهذه الصنعة سوى معاني التعليم المتضمنة في دلالات التمثيل، بالإضافة إلى معاني الترفيه. والخطوة الأولى لتمييز الفن الحق عن الفن الزائف هي الكشف عن الثاني في تعدده

الذي لا يخلو من تحقيق وظيفة«التسلية» أو«الترفيه» ووظيفة«التعليم» أو التثقيف المباشر.

وقد تقبل الرواد الذين لم يكونوا بعيدين عن الأثر الرومانتيكي هذه النظرة القائمة على التراتب القمعي في القيمة. ولذلك تحدث محمود تيمور(1894-1973) في كتابه«دراسات في القصة والمسرح» عن«القصة الفنية»، كما تحدث عن«القصص الفني» مميزا بينه وبين«القصصغير الفني» على أساس المعيار التراتبي نفسه،مؤكدا ملامح ثابتة للقصة الفنية تنأى بها عن كل ما لا يرتقي إلى مستواها. وكان واضحا في الكتاب أن تيمور ينطلق على نحو مباشر من تحيزاته الأدبية،فاستبعد على نحو آلي ما لم يره مستجيبا إلى هذه التحيزات،وذلك بما يضع المستْبعَد في دائرة اللافن أو هامشه الأدنى الذي يقترن بالتعليم أو التسلية والترفيه. أعني الاقتران الذي كان أساسيا في النزوع الكلاسكي الذي ثارت عليه الرومانتيكية في عدائها لمقولتي الإمتاع والتعليم بمعناهما الكلاسكي. وهما المقولتان اللتان انحازا إليهما الفن الروائي- في استهلال زمنه النوعي- في عصر النهضة العربية.

وقد استعان عبد الحميد يونس(0191 - 8891) بتنظير كولنجوود الذي أقام عليه تمييزه المعياري بين«الفن» و«اللافن»،ضمن تأثره القوي بمقولات نظرية التعبير التي انطلق منها،وردد مقولاتها في كتابه«الأسس الفنية للنقد الأدبي» الصادر عن دار المعرفة بالقاهرة سنة 1958. والكتاب كله قائم على الثنائية الضدية نفسها. أعني الثنائية التي تمايز بين الفن الحق والشوائب التي تخالطه وتلتبس به،فتفسد على الناس مناهجهم وأحكامهم. ولذلكيخرج عبدالحميديونس مقصد المنفعة التي تتضمن التعليم من الفن،وكذلك الصنعة،وإلى جانبها التسلية والترفيه التي هي فن زائف في التحليل النهائي.

ولايجــاوز عبــد الحميديونـس النتائج التي توصـل إليها كولنجوود،والتي كانت البدء والمعاد في«الأسس الفنية للنقد الأدبي». وقد نبّه إلى هذه الاستفادة الكبيرة عبد العزيز الأهواني في أحد هوامش كتابه«ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر» الصادر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة سنة 1962. وكان ذلك قبل أن يقوم أحمد حمدي محمود بترجمة كتاب كولنجوود سنة 1966،وراجع ترجمته علي أدهم،ونشرته الدار المصرية للتأليف والترجمة بالقاهرة.

وكان طبيعيا أن لا يخرج عبد المحسن بدر عن هذا الأفق،في محاولته الرائدة لتأريخ الرواية،وهي المحاولة التي تجلت في كتابه«تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: 1870-1938» الذي صدر عن دار المعارف بالقـاهـرة سنـة

1963. فالكتـابيمضـي فـي الاتجـاه نفسـه الذي تأثـر به عبد المحسن بدر،أو تلقاه عن أساتذته المباشرين وغير المباشرين،فانطلق من المنظور التراتبي نفسه،مميزا- ضمنا- بين«الفن الحق» و«الفن الزائف». ولزم عن ذلك التمييز بين الرواية الحقيقية الجديرة بصفة«الفنية» التي استخدمها محمود تيمور،مقابل صفات«التعليم» و«التسلية والترفيه» التي تحولت إلى نوعين أدنى في القيمة. وهما نوعان كان تصـورهمـا النظري بمثابة إعادة صياغة لأفكار كولنجوود التي أشاعها عبد الحميد يونس في قسم اللغة العربية،آداب القاهرة،قبل ترجمة الكتاب الأصلي إلى اللغة العربية سنة 1966 .

ولا أدري هل قرأيحيى حقي- قبل كتابه«فجر الرواية المصرية» - كتاب كولنجوود أو لميقرأه؟،لكن المؤكد أن عبدالمحسن بدر فعل ذلك،وكان- مثليحيى حقي- متأثرا بعاملين في تحديد ابتداء زمن الرواية المصرية برواية«زينب» لهيكل. أما العامل الأول فهو تسليمه الذي لايزال شائعا بأن فن«الرواية» هو فن وافد،عرفه العرب مع نهضتهم الحديثة التي بدأت باتصالهم بالحضارة الغربية التي دهمتهم عسكريا،وصدمتهم ثقافيا،بما نقلهم من ظلمات التخلف الكامل إلى مشارف العصر الحديث. ومثاله الأوضح في ذلك مصر التي لم تفق من سبات العصور الوسطى المظلمة إلا على مدافع نابليون بونابرت التي كانت بداية الحداثة والتحديث. أو بداية النهضة التي أدّت- فيما أدت ثقافيا- إلى استعارة أنواع أدبية جديدة،تقبلتها التربة العطشى المتهيأة لاستقبال الوافد والمتحمسة له. والعامل الثاني هو إيمانيحيى حقي بنموذج جمالي بعينه للرواية،هو نموذج رواية السيرة الذاتية التي كتب من منظورها روايته«قنديل أم هاشم» التي كان موضوعها: الصدام بين تقدم الغرب وتخلف الشرق.

ونتيجة هذين العاملين،رأيحيى حقي في رواية«زينب» البداية الحقيقية أو الفنية للرواية العربية وفجرها الواعد الذي سرعان ما أشرقت أنواره سنة 1913. وساعده على ذلك مايقوله هيكل من أنه كتب روايته في فرنسا،متأثرا بإبداع أوروبا- وبخاصة فرنسا- في فن الرواية،ومتمنيا أنيوجد في أدبه القومي مايوازي الروايات التي قرأها بالفرنسية أو الإنجليزية،فحبس نفسه فيغرفته،وأغلق نوافذها،كييعزل نفسه عن العالم الخارجي،ويستعيد بيئته المحلية،ومناخ وطنه الذي كانيشعر بالحنين إليه،وحاول أنينفث هذا الحنين في رواية«زينب» المكتوبة في باريس،استعادة لحضور الفردوس المفقود- الوطن،ورغبة في أنيكون لهذا الوطن أدب قومييضارع الآداب العالمية التي أراد هيكل أنيحاكيها شكلا على الأقل. وقد دفعت هذه المحاكاة هيكل- واعيا أوغير واع- إلى استعارة عوائد لا علاقة لها بالقرية،مثل فكرة الاعتراف

المسيحية،أو تصورات متعالية عن المرأة،وذلك على نحو جعل من«زينب» مجلى آخر من مجالي بطلة«غادة الكاميليا» الشهيرة.

هكذا،نجح هيكل- في رأييحيى حقي المشبع بأفكار ثورة 1919 الوطنية وقيمها الرومانتيكية- أنيؤسس«فجر الرواية» وأنينطلق بها إلى الأمام،مؤكدا مبدأ الاستعارة من الغرب،وردّالنهضة إلى هذا الغرب وحده. وقد تهاوت هاتان المقولتان بعد ازدهار المدرسة المعاصرة في التاريخ مابعد الاستعماري بخطابه المعروف،وتتابع الدراسات التي بدأت- في سياق تاريخ العرب الحديث- بعمل بيتر جران الرائد«الجذور الإسلامية للرأسمالية: مصر 1760-1840» الذي أحدث تأثيرا كبيرا حتى من قبل ترجمته.

لقد أسهم هذا الكتاب الرائد في تغيير المنظور التاريخي للنهضة العربية بعامة،والمصرية بخاصة،وذلك على نحو لميعد معه الغزو الاستعماري(والتأثير الثقافي المقترن به) العامل الحاسم في النهضة العربية التي ترجع جذورها إلى القرن الثامن عشر،حيث التقدم الذاتي الذي قطعه الغزو الاستعماري،وأعاد تشكيله حسب شروطه وبقواعده المفروضـة. وهي أطــروحة واصلها على نحو إيجابي تيموثي ميتشلllehctiM yhtomiTفي كتــابه«استعمار مصر» tpygE gnizinoloCالــذي صدر بالإنجليزية في عام 1987 وصدرت ترجمته العربية بقلم بشير السباعي ســنة 1990. ولقد كان كتاب ميتشل تأكيدا لمنطلق بيتر جران الذي دفعنا إلى إعـــادة النظــر في محــركات النهضة،خصوصا بعد التأثر بالنتائج التي صاحبت ازدهار خطـاب ما بعد الاستعمــارesruocsiD lainoloC tsoP،الأمر الذي دفعنا إلى إعادة النظر في هذه المحركات،وتسليط الضوء على العوامل الوافدة،وذلك في نوع من التوازن الذي لايستبدل هيراركية قمعية بأخرى مساوية لها في القوة ومخالفة في الاتجاه.

وكانيوازي التأثر بخطاب مابعد الاستعمار التأثر بالوفرة المعرفية المذهلة في تحليل الخطاب الروائي،وما ترتب على هذه الوفرة من انفتاح حدود الرواية التي كانت منغلقة قيميا على نموذج بعينه من قبل،هو النموذج الذي تعلق به جيليحيى حقي والجيل الذي تأثر به. واقترن هذا الانفتاح بمرونة تصورية جعلت المعيار الوحيدة الذييقاس به شكل النوع الروائي هو اللامعيار،أو- بعبارة أدق- المقياس الذي لايحصر الرواية في شكل بعينه أو مواصفات دونغيرها،وذلك كله من منظوريجاوز مبادئ نظرية التعبير من ناحية،ولايعرف التراتب القيمي الذي تقف على رأس سلمه«الرواية الفنية» وتهبط أشباه الرواية على درجات السلم النازل،فتغدو«رواية تسلية وترفيه» أو«رواية تعليم» من ناحية مقابلة.

ولا أحسب أننا- بعد هذا التأصيل- في حاجة إلى اتِّباع نظرية التعبير وتطبيقها على ما يجافيها بداهة،خصوصا أن الرواية العربية- في استهلال زمنها- كانت أقرب إلى النموذج الكلاسكي في اعتمادها على«العقل» الذي كان العنصر التكويني الحاسم،سواء في صياغة مكوناتها،أو في صياغة رؤيتها إلى العالم. أعني هذه الرؤية التي جعلت من الوعي المديني الذي صدرت عنه الرواية العربية- في ابتداء زمنها- مقترنا بنزعة عقلانية،جمعت ما بين التيارات العقلية في التراث الإسلامي،والميراث العقلاني لفلسفة الأنوار الأوروبية التي كانت عنصرا فاعلا في تكوين مثقفي النهضة ومبدعيه،خصوصا من أمثال رفاعة الطهطاوي وفرانسيس المـرّاش وغيرهما من الذين تلقوا تعليمهم في فرنسا وتأثروا بفلاسفتها العقلانيين،كما تأثروا بالصياغات العقلية لنظرية المحاكاة التي قرنت وظيفة الفنون بالتعليم والإمتاع.

يضاف إلى ذلك أن نظرة التراتب القمعي التي تمايز بين ما لا تراه فنا وما تراه فنا حقيقيا لا تصمد كثيرا للتحليل الشاك،فنحن إما في دائرة الفن أو خارجها،وما دمنا في دائرة الفن فعلينا البحث عن مستوياته وتحليلاته بلغة مشتقة من طبائع وجوده الداخلي،وليست نتاج فرض خارجي لا يخلو من التعالي. ويؤكد ضرورة النظرة الداخلية أن الرواية- من حيث هي النوع الذي يرتبط بتصوير المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية أكثر منغيره،سواء في إفرادها أو جمعها- هي النوع الأكثر إغواءبالحرية والفرار من القيود المفروضة سلفا.

وهي الخاصية النوعية التي تجعلها تفتح الأبواب لنقض كل المواصفات التي يراد تثبيتها أو فرضها من حركة أدبية،أو نظرية بعينها،على الواقع الحي في حركته التي تتأبى على القيود الصارمة،وترفض أن تسجنها معايير لازمة أو ملزمة. ولذلك فالرواية- في تصور نقادها المحدثين- على الأقل- لا حدود نظريا لها،وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها أو حدّ. ويصفها هؤلاء النقاد بأنها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات وقوانين ثابتة،وأن التغير والتحول والمرونة الفائقة هي أهم صفاتها،خصوصا من حيث هي شكل مفتوح يظل،دائما،في حالة صنع،فهي مغامرة كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها- بحق- الناقد الفرنسي چان ريكاردو.

ويلزم عن ذلك أن علينا- في دراسة زمن الرواية- أن لا نميز- في القيمة- بين روايات بداية هي أقرب إلى الأنواع الدنيا في سلم التطور،وروايات نضج صعدت أكثر من سوابقها في سلم التطور،ومن ثمَّ أعلى في القيمة،كما لو كنا إزاء صياغة أخرى«تطورية» للنظرة التعبيرية التي تمايز بين الفن الحقيقي والفن الزائف،فالأعلى والأدنى واحد في المنظورين،ولا معنى له عند الاختبار

التطبقي. والمنظور الأكثر موضوعية- في هذا السياق- هو المنظور الذي يبدأ من داخل الوعي بمعطياته النوعية في تميزها الذي لا ينفصل عن أدائها لوظيفة في سياق تولدها،وتحقيقها لقيمة جمالية هي الوجه الآخر من القيمة الاجتماعية الصاعدة في مجتمعها. وعلى هذا الأساس وحده تتحدد نوعية أو درجة القيمة التي نسعى إلى تحديدها جماليا أو اجتماعيا.

3- -

وأتصور أننا عندما ننفي المبالغة في تقدير الأثر الأوروبي في النظرة التي تجمع بين أمثاليحيى حقي وعبد المحسن بدر(حيث يتحول الشكل الروائي إلى شكل مستعار،يستنبت في بيئة لم تعرفه من قبل) ننفي هذا الأثر تمـامـا،وإنما نضعـه في حجمه الطبيعي ضمن عملية النهضـة التي قـامـت على تفاعل الموروث والوافد في سياق من الشروط التي فرضتها اللحظة التاريخية. ويعني ذلك أن تولد الرواية العربية- في ابتداء زمنها- كان نتيجة تفاعل بين الموروث والوافد،بين السرديات التراثية والأشكال الروائية الأوروبية. وهو تفاعل كانيعكس ازدواجا ثقافيا،يتجاوب وازدواج الجغرافيا الاجتماعية والعمران،كما سبق أن أوضحت. وهـو- من هذا المنظور- تفاعل لميخل من توتر في محاولة التوفيق بين أطراف الثنائيات المتقابلة،أو من صراع بين الأضداد.

وكان هذا التوترينحل- أحيانا- بالميل ناحية الموروث،فينتج أشكالا أقرب إلى المقامة،لكن بعد تطويعها،أو تطويرها،أو حتى نقضها من داخلها،وذلك في المدى الذييتراوح ما بين«حديث عيسى بن هشام» و«الساق على الساق فيما هو الفارياق». وقديحدث العكس،فتنتج أشكال أقرب إلى الـRomanالوافدة،حينيكتب الروائيون والروائيات العرب مايبدو أقرب إلى ما قرأوه في اللغات الأجنبية،لكن بما لاينفي تأثير الموروث على المنتج النهائي.

ويعني ذلك أن طـرفي العـلاقة المتقابلةيظـلان في حـالـة فاعلة بكل مايمثلانه ومايلزم عنهما،وذلك إلى الدرجة التي لا تنفي وجود أحدهما في الحال التييتغلب فيها نظيره،الأمر الذييؤكد صفات التباين والتعدد التي كانت من لوازم الرواية العربية في ابتداء زمنها،وبحكم فعل تولدها. قد أشرت من قبل،تفصيلا،في دراسات سابقة،إلى تجاور«الخطط القديمة» و«الخطــط الجـديدة» في الفضـاء المعمــاري للمدينة المتحـولة،وتجاور الشيخ المعمم والأفندي المطربش أو حتى المبرنط في طلائع الاستنارة التي تشكلت منها الفئات الصاعدة في الطبقة الوسطى،وذلك إلى جانب تنقل الحراك الجغرافي للمعرفة ما بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة.

وأتصور أن هذا التجاور بثنائياته المتصالحة أو المتصارعة كان الأصل في تنوع الأشكال الروائية التي ظلت هي الملمح الأساسي للسنوات التي انبسط عليها ابتداء زمن الرواية العربية،خصوصا في جمع أشكال هذه الرواية ومضامينها بين عناصر متقابلة،يسعى كل منهما إلى أنيكون له الهيمنة على الشكل الروائي الذي لايخلو من توتر الجمع بين المتباينات.

وإذا كنا نضع«حديث عيسى بن هشام» - مثلا- في الناحية الأقرب إلى الموروث السردي الذيينطوي على فن المقامة،في العلاقة بين ثنائية الجديد والقديم،فإن تأثير الوافديظل باقيا،يتجلى في التخلي التدريجي - مع تصاعد الأحداث- عن السجع الثقيل والأوصاف الجامدة،كمايتجلى في العدسات التي تنظر من خلالها عينا الباشا القديم إلى خطط القاهرة الجديدة ومحدثات أمورها. ويقترن بذلك ما في السرد من الحوارات المتوثبة والمحتدمة بين وجهات النظر المتصادمة،والتباين المغوي في الشخصيات المتنوعة والمشاهد الوصفية الموازية للمستويات اللغوية المتعارضة،فضلا عن حضور«الآخر» الأجنبي ولوازمه أو السفر إليه والانتقال إلى بيئته،الأمر الذي جعل من«حديث عيسى بن هشام» عملا متباينا في مكوناته،مختلفا في تأثيره ودلالاته وقيمته في الوقت نفسه.

أما تباين المكونات فواضح في تنوع العناصر البنائية وتعدد المستويات اللغوية للسرد والحوار. وأما اختلاف القيمة المقترنة بالتأثير المغاير والدلالة الباقية فمرجعه إلى قدرة«حديث عيسى بن هشام» على التقاط النغمة المائزة للحظة تولده التاريخية بكل ما فيها من تعارضات نوعية،جنبا إلى جنب قدرته على تجسيد آليات وعلاقات التحول السياسية والاجتماعية والثقافية المولِّدة له،أو المولِّدة لدوافع النوع الروائي في تعدد أشكاله وتنوع موضوعاته.

وإذا كانت القيمة الجمالية هي الوجه الآخر للقيمة الاجتماعية،في«حديث عيسي بن هشام» الذييتعامد فيه الزمان المتحوّل على المكان المتغير بمايُتَبِّئبؤرة السرد على كل منهما،وعلى العلاقات المتبادلة بينهما،كما سبق أن أوضحت تفصيلا في دراسة سابقة،فإن هذه القيمة تنعكس على مبنى«الحديث» سواء في دلالتها على التحول،أو اقترانها بما تضمه لحظات التحول من تعارضات،وتقابلات تظل تشير إلى«مفرق الفصول» الذييجسده النص الذيلتقط أهم ما في لحظة التحول من مفارقات،ومايتولد عنها من انقطاعيفصل بين زمانين،محكوم على أقدمهما بالزوال،ومقدور لأحدثهما الصعود،لكن بعد الإنصات إلى صوت العقل الذييصل أفضل ما في الزمن الماضي بأثرى إمكانات الحاضر في تحوله الحتمي إلى المستقبل.

ولا شك أن هذا البعد من التعارضات والتوترات هو الذي لايزاليمنح«حديث عيسى بن هشام» جاذبيته الخاصة،شأنه في ذلك شأن«الساق على الساق» الذي هو سرد إبداعيينبني على استغلال شكل المقامة بهدف تقويض المقامة،ويتلاعب باللغة القديمة لنقضها،اتساقا مع الهدف المضمر الذييسعى إلى نقض كل قديم جامد في مجالات الاعتقاد،وعلاقات المجتمع،وتراتب أنواع المعارف وأشكال الأدب،والنتيجة هي الحيوية التي لا تزال قائمة في النص،قرينة السخرية والمقدرة الفكاهية التي تنال من الأراقم بمكر التمثيل الذييجاوز زمنه إلى زماننا.

وأحسب أن هذا هو سر إعجابنا إلى اليوم بكل من«حديث عيسى بن هشام» للمويلحي،وقبله«الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق،فكلا العملينيغلب عليه ظاهريا الموروث،لكن من منظور لايتردد في نقض الجامد من التراث.

وكلا العملينيعالج عناصر من ثقافة وافدة،ولكن من منظور لايستبقي منها إلا جانبها الإنساني الذييرتبط بمعاني التطور الخلاق والمساواة العادلة التي لا تعرف التمييز،جنبا إلى جنب وعود العلم التي لايخلو منها العملين اللذين لايزال لهما جاذبيتهما عند المعاصرين،وذلك بالقياس إلى الأعمال التي كانت أقرب شكلا إلى المقامة التراثية التي تغلبت نزعتها التقليدية،فأخمدت الحيوية في الأعمال التي كتبها أمثال: البربير(7471-1181) ونيقولا الترك(3671-8281)والآلوسي(1802-1854)ونصيف اليازجي(1800-1871) وإبراهيم الأحدب(1826-1891) وغيرهم من الذين كانت سردياتهم محاكاة للمقاماتالقديمة،وصياغة على منوالها،الأمر الذي جعلهم خارج سياق لحظة التولد الأساسية،وذلك من حيث انتسابهم الأدبي إلى زمن قديم انقضى،زمن ظل وعيهم الاجتماعي أسيرا له.

ولذلك سرعان ما طوى النسيان ما كتبوه،ولميترك علامة في ابتداء زمن الرواية العربية،فما كتبوه ظل جامدا في مداره المغلق المحصور في قطب الموروث وحده،عاجزا عن التقاط الأنغام المتنافرة والمتداخلة لتحـولات الزمـن الجديـد فـي المدينة التي أصبحـت حركة الناس فيها لا شرقية ولاغربية كما وصفها عيسى بن هشام.

ويمكن أن نصدر الحكم نفسه لو تأملنا المكونات البنائية لرواية فرانسيس فتح الله المراش«غابة الحق» (1865) أو روايات جرجي زيدان التاريخية التي بدأت برواية«المملوك الشارد» سنة 1891،أو رواية فرح أنطوان«الدين والعلم والمال» التي صدرت سنة 1903، فالشكل الجديد الذييمكن أن نقرنه بصفات

وافدة في هذه الروايات،لميخل من عناصر الموروث- الرسمي والشعبي- التي ظلت فاعلة في السرد،منسربة في البناء الذي لايتردد في احتواء الشعر،أو اللجوء إلى بنية الحكاية أو الحكايات الفرعية داخل الحكاية الإطار،أو التصوير النمطي للشخصيات التي تلازم صفة واحدة مطلقة،كما لو كانت تجسيما تمثيليا لفكرة بعينها أو مبدأ واحد دونغيره.

وأخيرا،قصة الحب المتكررة،المقرونة بالاستطرادات التي تستجيب إلى ميولقراء ورثوا بعض عادات ومطالب أسلافهم من رواد المقاهي الذين تعودوا الاستماع إلى منشدي السير الشعبية ومؤديها،والتفاعل معهم في علاقات الإرسال والاستقبال التي ظلت بعض ملامحها باقية في علاقة إرسال واستقبال بعض الروايات الوليدة. ولولا ذلك ما كان الإقبال لافتا على ترجمة روايات المغامرات والبطولات الخارقة والرحلات العجيبة،فضلا عن تقلب مصائر المحبين الذين تعاندهم الأقدار أويؤذيهم الحسَّاد.

وماينطبق على الروايات المؤلفة- في تنوعها- ينطبق على الروايات المترجمة في اختيارها وتعريبها،وذلك في مدى التنوع والتعدد نفسه،وهو المدى الذي وصل بين كتَّاب من طراز ألكسندر دوما الأبAlexandre Dumas(1870-1802) صاحب«الفرسان الثلاثة» وبرناردان دي سان بييرdniaS ed nidranreB-erreiP(1814-1737) صاحب«بول وڤرچيني»،ودانيال ديفوeofeD(1731-1660) صاحب«روبنسون كروزو» وأوجين سوenéguE(1857-1804) صاحب«خفايا باريس» وشاتوبريانnairbuaetahC(1848-1768) صاحب«آخر بني سراج» و«أتالا ورينيه» وچول ڤرنseluJ enreV(1905-1828) صاحب«حول الأرض في ثمانينيوما» وفينلونnolenéF(1715-1651) صاحب«مغامرات تليماك» وڤولتيرeriatloV (1778-1694) صاحب«زاديج» وڤيكتور هيجو rotciV oguH(1885-1802) صاحب«البؤساء».

وأتصور أن التباين بين نزعات هؤلاء الكتّاب الأدبية لايقل دلالة عن اختلاف أزمانهم، والأشكال التي اتخذتها رواياتهم متنوعة تنوع النزعات المتباينة التي قادت إلى اختيارهم،والاستجابات المتنافرة التي نتجت عن التعرف عليهم. وذلك وضع من التباين والتنوعيستجيب إلى الوضع الدافعي الذي انطلقت منه عملية الاختيار. أعني ذلك الوضع الذي تجاورت فيه تيارات ثقافية واجتماعية: قديمة ومحدثة،رسمية وشعبية،نخبوية وجماهيرية،انعكست على عملية اختيار المترجم،كما انعكست على عملية تأليف الروايات بأشكالها التي لم تخل من التباين والتنوع نفسه.

وإن دل هذا الوضع على شيء فإنمايدل على الأساس الذي جعل عملية الاختيار محكومة بثقافة الاستقبال،فتميل إلى ما هو أقرب إلى توقعات القراء،ومايشبع رغباتهم في موضوعات بعينها،الأمر الذي أدّى إلى تحول عملية الترجمة إلى عملية تعريب،هي أقرب إلى إعادة إنتاج خاضعة للشروط الخاصة بثقافة الاستقبال التي تبحث عن الأقرب إليها موضوعا وصياغة. ولذلك تتحول«مغامرات تليماك» التي كتبها فينلون إلى«مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» التي نشرها الطهطاوي في بيروت سنة 1867،كما تحولت«بول وڤرچيني» إلى«الأماني والمنى والمنة في حديث قبول وورد جنة» التي نشرها محمد عثمان جلال سنة 1870،كما تحولت رواية«روبنسون كروزو» التي كتبها دانيال ديڤو سنة 1719 إلى«التحفة البستانية في الأسفار الكروزية» التي نشرها بطرس البستاني في بيروت سنة 1681.

ولميكن مايحدث في ترجمات المسرح الأوروبي بعيدا عن ذلك الأفق،خصوصا في المساق الذي ترجم فيه محمد عثمان جلال بعض مسرحيات الكلاسيكيات الفرنسية بعنوان:«الرواية المفيدة في علم التراچيدة» (1878) و«الأربع روايات من نخب التياترات» أويحيل نجيب حداد«روميو وچولييت» إلى«شهداء الغرام» التي تم تمثيلها سنة 1890. والواقع أن آليات إعادة إنتاج النصوص المترجمة،خلال عمليات تعريبها،تظل واحدة في أحوال المسرح والرواية،وذلك بمايؤكد وحدة الدافع الأساسي القائم وراء التشكل النوعي المتماثل في كل من الفنين،سواء من حيث الفاعلية المتبادلة لعنصري الثنائيات المتقابلة تقابل الموروث والوافد،أو من حيث إعادة الإنتاج التي جعلت من«ترتوف» موليير«الشيخ متلوف».

وللرواية الغرامية دلالتها الخاصة في هذا السياق،خصوصا من حيث قدرتها الفائقة على الجمع بين الموروث والوافد،خصوصا في الأفق الإنساني الذييحيل«جهاد المحبين» إلى ميراث شعبي عام،يتغنى بالحب،ويصف آلامه وأفراحه في تصويريصل المغامرة بالمخاطرة،والسحر بالحقد،والكائنات الخرافية بالكائنات الواقعية،وذلك بمايبقي على الجذر الإنساني المشترك الذييتجلى في كل الثقافات والحضارات. ومن المؤكد أن بعضا من روايات الحب التي وسمها عبد المحسن بدر بسمة«التسلية والترفيه» كانت تهدف إلى تحقيق ما هو أبعد من هذا التوصيف المزدري،خصوصا في كتابة المرأة التي كانت أكثر تأثرا بالظروف الصعبة المفروضة عليها من المجتمع الذكوري في تسلطه القمعي.

ولذلك انطوت رواية زينب فواز«حسن العواقب» علىماينقض قيم المجتمع البطريركي الذكوري الذييجعل السلطة قرينة الذكر الأكبر سنا في كل

الأحوال،والذييجور على المرأة فلايقبل لها رأيا في زوج المستقبل،ويفرض عليها ما تكره،بلماينفي إنسانيتها،وذلك في نسق من القيم الجامدة التي كانت روايات المرأة تشير إليها على نحو ضمني أو مباشر،مؤكدة بمجازاتها السردية أن التعليم هو بداية تحرير المرأة،وأول القضاء على كل أشكال التمييز ضدها،ومن ثمّ تقويض نسق القيم المعادي لها.

ولا شك أن الترجمات الكثيرة لروايات الحب التي اشتكى منها حراس المجتمع التقليدي قد أدت دورا- بعد إعادة إنتاجها- في هذا الاتجاه،وتولت تحطيم«التابو» الذي سجن موضوع الحب في نواهٍ وتحريماتغير إنسانية،مقترنة بالنظرة الدونية إلى المرأة التي ظلّت سجينة صفة العورة لوقت طويل. وأتصور أن الذين تولوا تعريب الروايات الغرامية عن اللغات الأوروبية السائدة،ومضوا في التعريب على نحو متزايد،خصوصا من خلال الجرائد والمجلات التي شجعتهم على ذلك،إنما كانوايستجيبون إلى إقبال القراء على هذا النوع من الكتابة،ربما على سبيل التنفيث عن الكبت الجنسي والقمع الاجتماعي في آن. لكن لا شك أنهم أسهموا على نحوغير مباشر- على الأقل- في تطبيع موضوع الحب،وتحوله في الأذهان من موضوع مسكوت عنه إلى موضوع قابل للنقاش.

ولولا ذلك ما كانت الحبكة الغرامية عنصرا تكوينيا أساسيا في كل روايات جرجي زيدان التاريخية،وما كانيمكن لعناوين من نوع«جهاد المحبين» أو«فتاةغسان» أو«عروس فرغانة» أو«العباسة» أن تجذب اهتمام القراء،مؤكدة لهم على نحو ضمني خطأ الثقافة التقليدية التي ازدرت عاطفة الحب،وألحقتها بالمنهي عنه من الخطاب المقموع. ولم تقم الروايات الحبية أو الغرامية- في إلحاحها على موضوعها- بتحطيم قيود التزمت المحيطة بموضوعها فحسب،وإنما جعلت من المعالجة الروائية لموضوعها مدخلا لإزالة أشكال التمييز ضد المرأة بوجه عام،وأنواع الظلم الاجتماعي الواقع عليها،والأوضاع التي ظلت تعيش سجينة لها،الأمر الذي أفضى إلى الحديث في موضوعات من مثل:«الزوجة المضطهدة» أو«الفتاة الريفية» أو«فتاة الشرق» إلى ما كتبه نقولا حداد عن«حواء جديدة» (1907) و«زغلولات مصر» و«حركة السيدات في الانتخابات» (1927) أو ما كتبه أمين الريحاني«خارج الحريم» (2291).

وإذا أضفنا إلى ذلك ما قامت به الرواية الغرامية المترجمة من توسيع دائرة الوعي الإنساني بهذه العاطفة التي لايتمايز فيها شرق عنغرب،والتي تؤكد الانتساب إلى الإنسانية حتى في أقصى درجات المحلية،فإن أهمية الدور الذي قامت به هذه الكتابات تبدو مفهومة من مدى الاستفزاز الذي أثارته،والذي

تجلى في عمليات الهجوم عليها،وعمليات الدفاع عنها،الأمر الذي لميجعل لها حضورا قرائيا واسعا فحسب،بل جعل لها تأثيرا إيجابيا في خلخلة عوائق تحرير الوعي.

- 4-

ولايفارق ابتداء زمن الرواية السياق التوليدي لتأصّل الوعي المديني المحدث الذي سعت نزعته العقلانية الصاعدة إلى تأكيد أهمية المساواة بين أصحاب العقول في اختلافها،وأهمية التعدد بين أشكال الإبداع في تباينها،كما سعت إلى تأكيد عدم التمييز بين البشر أو إبداعهم على أساس من جنس أو عرق أو عقيدة أو ثروة أو تحيز لنوع أدبي بعينه. ويندرج في هذا السياق،ويترتب عليه،مايبدو على أنه استهلال لنقض التراتب التقليدي لأنـواع الآداب والفنون والمعارف،في موازاةمايبدو على أنه نقض للتراتب الموروث لأوضاع المجتمع وعلاقات إنتاج معرفته وإبداعه،ومن ثمَّ بداية للسعي إلى تحرير الثقافة من سطوة الاتِّباع الجامد،وتخليص الفكر من قبضة التقاليد،وتحريك الإبداع بعيدا عن هيمنة النوع الأوحد أو الاتجاه الوحيد أو التقنيات الثابتة. ويصحب ذلك محاولة إشاعة مبدأ التسـامح الذي هـو لازمة منطقية من لوازم النزعة المدنية،بوصفها نزعة لا تفارق التنوع والاختلاف بحكم تولّدها عن تحديث مدينة لايكتمل معنى حداثتها الاستهلالي إلا بتأكيد اختلاف ساكنيها واختلاف النوع الأدبي المائز لعلاقات تحديثها.

لميكنغير الرواية فنايستطيع بمرونة شكله وتنوعه تجسيد تحولات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية،فضلا عن تحولات الأنواع والوظائف الأدبية والفنية،في فضاء المدينة المتحولة بدورها،وجعل هذا التحول موضوعا من الموضوعات الأثيرة التي لايخلو منها تصوير الأحداث السياسية أو أوجه النقد الاجتماعية،خصوصا في مدينة عربية بدأت تكتسب ملامح كوزموبوليتانية انعكست على علاقات أفرادها من الرجال والنساء.

وكما التقطت الرواية العربية- في ابتداء زمنها- أشكالا جديدة من العلاقة بين الشرقي والغربي،العربي والأجنبي،المسلم والمسيحي،أبناء الطائفة الواحدة وصلتهم ببقية الطوائف،عكست الرواية هذه الأشكال على بنيتها التي تشكلت بمايحقق هذا الهدف أو ذاك من إنشائها،فكان اختلاف مبناها استجابة للاختلاف الدافعي الذي انطوت عليه أبنيتها. ولذلكيختلف مبنى«غابة الحق» الأليجوري الذييعتمد على السرد الوصفي عن مبنى رواية«علم الدين» التي لم تكن سوى حواريات متصلة بين شيخ أزهري وعالم إنجليزي،وذلك في سياق الرحلة التي كانت انتقالا بالوعي عبر الزمان والمكان والثقافات. ويختلف مبنى

سرديات«الساق على الساق» الذييعتمد على المحاكاة الساحرة لفن المقامة عن المبنى التمثيلي لرواية«الدين والعلم والمال» التي تتوسَّل بالأليجوريا لتنطق المسكوت عنه من المقموع دينيا واجتماعيا.

وقل الأمر نفسه عن الفارق بين روايات المرأة(أليس البستاني وزينب فواز ولبيبة هاشم) التي تقارب أهدافها الاجتماعية المقترنة برفع الظلم الواقع على المرأة،سواء في علاقته بمسبباته أو علاقته بنتائجه. وقس على ذلك روايات جرجي زيدان التي تكشــف- عبر موازاة التخييل والتحقيق- عن جذور التمدن الإسلامي الذييؤكد قيم التسامح الديني والاجتماعي،مجسدة قيمة العمق التاريخي التي لابد من تأكيدها في لحظات التحول المتوترة التي تدفع بسؤال الهوية إلى صدارة الوعي.

وكان اختلاف المبنى- في هذا الإطار- وجها آخر من أوجه تعددية الاختلاف البنائي الذي استجابت به الروايةالإحيائية إلى تباين عناصر واقعها النوعي،تحقيقا لمسعاها الإبداعي الذي اقتحم إشكالية العلاقة بين الفرد ومطلقات الوجود من ناحية،وإشكالية العلاقة بين الحاكم والأفراد المحكومين من ناحية ثانية،والتعارض الحتمي بين القوة الاستعمارية ودعاة الاستقلال من ناحية ثالثة،وتناقضات المرأة والرجل من ناحية رابعة،وعداوات الدين والعلم من ناحية خامسة،والمال والعلم من ناحية سادسة،والدولة الدينية والدولة المدنية من ناحية أخيرة.

وكان ذلك كله من منظور الحرية التي أصبحت شعارا لطلائع الاستنارة،سواء بمعانيها الفردية أو معانيها الجمعية التي وصلت حرية الفكر بحرية الأمة،ووصلت الاثنين معا برغبة الخلاص من قيود الاتباع وأسر التبعية.ولذلك لم تجد الرواية الإحيائية حرجا في أن تضع قضية الأديان موضع المساءلة،من حيث علاقتها بالقيم الروحية التي تعمر بها المدينة ويتحقق العدل في المجتمع،ومن حيث علاقتها بالعلم الذي أخذت علامات تحديثه تخايل الأذهان وتفرض نفسها على تأمل العقول،شأنها في ذلك شأن سطوة المال التي أصبحت دالة على عصر مختلف من علاقات الأمم والأفراد.

وتلك هي المهمة التي قامت بها روايات كتّاب من أمثال فرنسيس فتح الله المرّاش وفرح أنطون اللذين تميزا بجسارة نزعتهما المدنية الجذرية التي لم تنفصل عن متغيرات العلاقات الاجتماعية في المدينة العربية التي كشفت من أسرار«الحريم» ما ظل محاطا بالكتمان.

كانت الرواية العربية الفن الأدبي الأكثر جذرية في الاستجابة إلى تنوع متغيرات التحديث المادي وتباينها في المدينة العربية التي جمعت- في تحولاتها- بين نقائض كثيرة. أعني نقائض تجلت في ردود الفعل المترتبة على متغيرات التحديث،سواء في تلازمها أو تجاورها أو تباينها أو تعارضها أو تصادمها،أوغير ذلك من أوضاع التنافر التي ما كانيمكن أنيقتنص تعدد أصواتها أو حدة تقابلاتها سوى فن الرواية،وذلك بسبب ما تسمح به خصائصه الحوارية المرنة من إمكانات لا محدودة لا تحصرها في شكل جامد،أو قالب ثابت.

والخصائص الحوارية هي الصفة النوعية التي تفتح الرواية،في علاقات شكلها المطواع المراوغ،على إمكانات الإفادة من الملاحم البطولية والسير والحكايات الشعبية المتوارثة،أو المقامات والمجالس والمسايرات والنوادر الموروثة،فضلا عن ألوان القص التعليمي أو التمثيلات السردية التي لا تخلو من معنى التورية أو التقية.

أضف إلى ذلك ما تسمح به المرونة الحوارية من إمكانات التفاعل بين الموروث والوافد،ومن ثمّ إعادة إنتاج الموروث في علاقته بالوافد،وإعادة إنتاج الوافد في علاقته بموروث فرضه واقع بعينه. ولذلكيصعب أن نتحدث في الرواية الإحيائية عن شكل تراثي خالص،يتكون من عناصر موروثة خالية من التأثر بهذا الشكل أو ذاك من أشكال الإبداع الروائي الوافد. وفي الوقت نفسه،لايمكن الحديث عن«شكل مستورد» أو«شكل مستعار» نقلته الرواية الإحيائية العربية عنغيرها من روايات العالم الذي عرفته،إذ لابد أن نضع في اعتبارنا أن الشكل المستورد أو المستعار أعيد إنتاجه،فعليا،بما جعلهينتسب إلى تراث عقلاني من الإبداع،أعاد تشكيله وعي النهضة العربية في تطلعه إلى التقدم ومقاومته عوائق التخلف.

ولذلك كانت الترجمة فنا من التأليف الجديد،كما قلت في الفقرة السابقة،والتعريب نوعا من أنواع الأقنعة التي اختفى بها أشباه رفاعة الطهطاوي المصري وراء أشباه فينيلون الفرنسي،صاحب«مغامرات تليماك»،أو اختفى بها أمثال بطرس البستاني وراء أشباه دانيل ديفو صاحب«روبنسون كروزو» الشهيرة،ليؤدوا رسالة شبيهة في ازدواج المغزى والمبنى بالرسالة التي سبق أن أدّاها أمثال ابن المقفع من وراء القناع الهندي للحكايات الخمسة أو«البنچا تنترا».

وكان التأليف الروائي الجديد،من المنظور نفسه،نوعا من الحوارية التي وصلت الخبرة الأدبية الموروثة بالخبرة المكتسبة،في ظل نزوع عقلاني أساسي وتأسيسي،يناقض معنى الاتِّباع أو النقل. وتلك هي النقطة التي

تستحق المزيد من الدرس التفصيلي والتحليلي. والهدف- طبعا- هو الكشف عن علاقات التفاعل والتبادل والتوتر والصراع التي حدثت ما بين الأشكال الموروثة والوافدة،داخل سياق فاعل،يؤكد علاقة النوع الروائي الوليد بالشروط النوعية لتشكلاته التي كانت أداةًلوظائف بعينها،فرضت خصوصيتها وخصوصية دوافعها- في واقعها المتعين- على تنوع وتعدد التشكلات الروائية التي كانت استجابات إبداعية إلى شروطها التوليدية.

وقد كشفت الدراسة الرائدة للصديق المرحوم سعد الدين دغمان(«الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي الحديث» جامعة بيروت العربية سنة 1973) عن آليات تشكل مسرحيات النشأة المؤلفة والمترجمة في علاقتها بالواقع التاريخي العربي الذي أدى إلى تكونها على هذا النحو دونغيره،كاشفة عن آليات إعادة إنتاج المسرحيات المترجمة بما أحالها إلى إنتاج مغاير بنائيابأكثر من معنى،وآليات إنتاج المسرحيات المؤلفة في علاقتها بموروثها- الشعبي والرسمي- الذي أعادت إنتاجه استجابةًإلى شروط الواقع التاريخي نفسه. وتواصل الجهد الكاشف عن هذا الجانب من منظور الرواية في الدراسة التي قام بها إبراهيم السعافين عن«تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: 1870-1967».

وقد تابع النهج الذي مضى عليه عبد المحسن بدر في التمييز التراتبي بين«الرواية الفنية» وروايتي«التعليم» و«التسلية والترفيه»،ولاحظ- مثله- امتداد التيار المتأثر بالذوق الشعبي في روايات البدايات،مبرزا استمرار الموروث حتى في الأشكال الوافدة التي لم تصل إلى مرحلة النضج الفني،والتي اختزل قيمتها عندما نظر إليها نظرة دونية من علياء«الرواية الفنية». لكن دراسته أكدت- في هذا السياق- الحاجة إلى دراسة روايات الرحلة من منظور الكشف عن آليات التشكل النوعي الذييقوم على تنوع العلاقة البنائية بين أطراف الموروث والوافد،وأهمية الكشف عن التنوع في مدى استجابة رواية الابتداء إلى شروطها التاريخية التي أسهمت في تحديد الأبنية التي تجسّدت فيها.

وفي تقديري أن إغفال عمليات التشكل النوعي للرواية العربية في ابتداء زمنها،ومن منظور استجاباتها إلى شروطها،يؤدي إلى نتائجغير دقيقة،مضللة،تقترن بالهبوط على هذه الروايات بمعيار إبداعي خارجي،لايراعي الخصوصية التاريخية. كما أن قياس هذه الروايات على نموذج جمالي بعينه،وإعطاء هذا النموذج صفة الإطلاق التاريخي،عمليةغير تاريخية،تغترب بالتاريخ المتعين لروايات النشأة من ناحية،وتفصل بين الجمالي ووظيفته التي تربط القيمة الاستطيقية(الجمالية) بالمسعى الوظيفي الذي

حاولت به الرواية تجسيد وعي المدينة الصاعد للمجتمع المدني والتجسّد به في أبنية متغايرة،أبنيةينطوي كل منها على تغاير الخواص نفسه الذي انبنت عليه المدينة العربية التي تولد منها وفيها وبها فن الرواية العربية.

ومن هذا المنظور،تحديدًا،كان ابتداء زمن الرواية- فيما قلت في بحث استكشافي سابق- مرآة إبداعية لخطط المدينة العربية التي جمعت بين القديم والجديد،الموروث والوافد،وخلطت بينهما بواسطة عمليات متعددة من المجاورة والتداخل والإزاحة والإحلال والامتداد والتحوير في عمران المكان.

وبالقدر نفسه،كانت روايات هذا الابتداء ساحة لصراع الاتجاهات المتباينة المناوئة لعقل الاستنارة ووعيها المدني،الأمر الذي جعل من نماذجها ساحات سردية،تستوعب الممكن والمحتمل،المنطوق والمسكوت عنه من مناقشات الأبطال الذين تتباين توجهاتهم،وتتصارع ثقافاتهم،وتتعارض درجات انتمائهم ما بين القديم والجديد أو الموروث والوافد.

وقد كانت النتيجة اللماحة التي توصل إليها روجر آلان في كتابه عن«الرواية العربية» - الطبعة الأولى الإنجليزية سنة1982، وترجمتها العربية سنة 1986 ،والطبعة الإنجليزية الثانية سنة 1995، والترجمة العربية سنة 1997 - دالة في هذا الاتجاه،خصوصا حين ذهب إلى أن تطور الرواية العربية نتاج عملية طويلة الأمد،جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة،وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية.

وقد أسعدتني المحاولة المنهجية التي قام بها عبدالله إبراهيم في كتابه«السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة» (الصادر عن المركز الثقافي العربي،في بيروت سنة 2003). وهو كتاب في هذا الاتجاه الذيقترن بنقض تفسير نشأة الرواية العربية على أساس من مبدأ الاستعارة من الغرب. وقد قام عبدالله إبراهيم بعمله الكاشف ببراعة منهجية وتوثيق تاريخي دقيق ومحكم،ساعده على إعادة تفسير نشأة الرواية العربية،من منظور ناقض لخطاب الاستعارة،ناظرا إلى الـروايـة بوصفهـا الثمرة التي انتهت إليها حـركـة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة. يقصد إلى الحركة التي اقترنت بالحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية،وأدى إلى ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع،وتداخل النصوص،وتفكك الأنظمة السردية الموروثة.

وكانت الرواية- في هذا الحراك- نتيجة حركة التمازج التي تولى عبدالله إبراهيم تحليلها تحليلا تفصيليا،مؤكدا ارتباط التنوع في شكل الرواية بوضعها المفصلي على الحدود الرمزية ما بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلل،وعالم في طريقه للظهور والتكوّن،وموضحا- في الوقت نفسه- قدرة الرواية الوليدة على التعبير عن العالم الجديد بمكوناته وعلاقاته وقيمه،على النحو الذي جعلها إحدى نتائجه وتعبيرا عنه في آن.

ويعني ذلك- من المنظور الذي ألح عليه شخصيا منذ التسعينيات- أن ما حصل من صراع بين القديم والجديد في عمليات تحديث المدينة العربية،حيث تجاورت الأضداد أو تصارعت،أو تخلق من بين تضادها مركب ثالث،حدث في عمليات تشكيل الخطاب السردي،حيث تجاورت الأضداد القديمة والجديدة،المقامة التقليدية والسرد المحدث،الأمثولة والتمثيل الكنائي،التسجيع والكلام المرسل،في صراع متوتر بدأ من«الساق على الساق» المنشورة سنة 1855،وانتهى بانسحاب قالب المقامة التي لم تصمد عناصرها طويلا لضغط متغيرات السرد الروائي الذي حسم أمر تحديثه،نهائيا،مع الجيل الليبرالي الذي ضم عيسى عبيد وطاهر لاشين وهيكل وغيرهم من الذين كانت رواياتهم،مع مطلع القرن العشرين،ونتيجة الشروط التي وصلت إلى ذروتها في ثورة 1919،علامة على عهد جديد من الكتابة التي تجاوزبنزوعها الفردي ورؤيتها الذاتية كتابة النهضة برؤيتها العقلانية إلى العالم. وكان ذلك بعد أن تقلص حضور«الأمثولة» التي اقتضتها العقلانية وذاب«التمثيل الكنائي» للنزعة الأخلاقية في مواقف النقد الاجتماعي،وبرز صوت الكائن المتوحد المغترب عن عالمه وفيه،ولكن بما لميقض على تأثيرات الموروث،بل استبقى عناصره ضمن العمليات الجديدة من إنتاج وإعادة إنتاج الشكل الروائي بمايحقق وظائف مغايرة.

والحق أن الجهد المنهجي الذي نهض عليه عبد الله إبراهيم في كتابه منطلقا من منظور خطاب ما بعد الاستعمار كان أصيلا ومقنعا إلى حد كبير،كما كان- ولايزال- إضافة لها وزنها في نقضه التفسير الذي أشاعه الخطاب النقدي المتأثر- ضمنا أو صراحة- بالخطاب الاستعماري،فيمايتصل بتفسير نشأة الرواية العربية،وهو التفسير الذي رأينا نموذجه الأوضح في الكتابات التي ظلت تقرن«فجر الرواية» باستعارة شكل خارجي،من منظور لايخلو من معنى الاتِّباع والتبعية.

وأتصور أن وهم استعارة الشكل الروائي العربي من الغرب- في ابتداء زمن الرواية- لايقل ضررا عن عملية تهميش فن الرواية بالقياس إلى الشعر الذي ظل،تقليديا،فن العربية الأول. وهي عملية ناتجة عن النظرة السـائـدة إلى الـرواية بوصفهـا التـابـع اللاحـق،الأقـل قيمـة،والمتـأخر زمنا ورتبة.

ونرى مجلى ذلك في كتابات تاريخ الأدب الحديث التي تسلط أغلب الضوء على فن الشعر الذييجتذب إليه الأنظار بهيمنته على المشهد الأدبي الذي ظليحتل فيه موضع الصدارة، والذي تعودت الأذهان على أن تراه- أي الشعر- في هذا الموضع وحده،وذلك على نحويكشف عنغلبة تصورات سابقة،مغلوطة،على الإدراك التاريخي للعلاقة بين الأنواع.

ومن الحق،تاريخيا،أن الشعر كان فن الصفوة الذي تصدرغيره من الأنواع الأدبية لعلاقته بالطبقة الحاكمة من ناحية،والأحزاب المتصارعة على الحكم من ناحية مقابلة. ولكن من الحق كذلك أن فن الرواية كان فنّفئات الطبقة الوسطى،سواء في تناقضها مع الطبقة الحاكمة من ناحية،وسعيها إلى تأكيد حضور الدولة العصرية في علاقتها العادلة بالجماهير من ناحية ثانية،وفي تأكيد طابعها المدني الذيينقض النعرات الطائفية أو العرقية التي تقترن بالتطرف والتعصب،وتؤدي إلى الكوارث التي اقترنت بحروب طائفية مدمرة.

ومن هذا المنظور،كان تجسيد الرواية للنزعة العقلانية التي انطوى عليها الـوعي المـديني الذي سعى إلى استبـدال التسـامـح بالتعصب،والمساواة بالتميز العـرقـي أو الطـائفي،والعـدل بالظلم الاجتمـاعـي،والاجتهـاد بالتقليـد،وفكـر الابتداع بفكـر الاتّبـاع،وقبـول الاختلاف بهيمنة الصوت الواحد لطبائع الاستبداد.

ولميكن فن الرواية أقل قيمة من فن الشعر من هذا المنظور،ودوره في نشر أفكار ومبادئ الاستنارة التي اقترن بها لميكن أدنى من الشعر،إن لميكن أهم بحكم الجسارة التي جعلته- بواسطة تقنياته النوعية- قادرا على إنطاق المسكوت عنه والمقموع من الخطاب الاجتماعي السياسي الديني الثقافي. ولذلك لايمكن أن نضع فن الرواية في مرتبة ثانوية،أو هامشية،بالقياس إلى الشعر الذي احتل المركز في عقول الذين تربوا على مركزية النوع الأدبي الواحد،أو مركزية القطب الأوحد الذييدور حوله المجتمع سياسيا واجتماعيا وفكريا وإبداعيا،فيما أطلق عليه هشام شرابي اسم«المجتمع البطريركي».

وإذا كان نقض المركزية وأصلها البطريركييتيح لنا أن نرى الرواية في وضع مساوٍللشعر من حيث القيمة الوظيفية،وهو الأمر الذيينطبق على فن

المسرح،فإن هذا النقضيجعلنا ندرك التزامن في الحركة،والتوازي في تحقيق الأهداف،والتضافر في دوافع الانتقال بالمجتمع من وهاد الضرورة إلى آفاق التقدم الذي صار قرين حركة السهم المنطلق بالنهضة العربية الحديثة. ويعني ذلك أن ابتداء زمن الرواية- في صعوده- لميكن متأخرا،أو تابعا،لزمن الشعر في صعوده،وإنما كان كلاهمايتحرك في اللحظة التاريخية نفسها،وبدوافع متقاربة،وفي اتجاهات متوازية،لكن بأساليب متباينة.

وماينطبق على العلاقة بين الرواية والشعر،في معنى التجاوب الزمني والقيمي،ينطبق على العلاقة بين الرواية والمسرح،وبين الشعر والمسرح في الوقت نفسه. والمؤكد- والأمر كذلك- أن الرواية العربية- في ابتداء زمنها- ظلت نوعا أدبيا تضافر معغىره من الأنواع الأدبىة الموروثة والوافدة لتأكىد قىم النهضة: العقلانىة والحرىة والمساواة وغىرها من قىم التقدم في الدولة المدنىة المقترنة بوعود التحدىث المادي وغواىات الحداثة الفكرىة. ولذلك لم تكن الرواىة العربية- في ابتداء زمنها- لاحقة،أو متأخرة زمنا،أو رتبة،بالقىاس إلىغىرها من الأنواع الأدبىة،وعلى رأسها الشعر،بل كانت موازية له في صحوته وتطلعه إلى أفق جديد،منطلقة معه صوب توجهات النهضة وأهدافها،ماضىة في مساراتها النوعىة التي سعت جاهدة،وبتقنىاتها الخاصة،إلى تحقىق قىم فكرىة واجتماعىة وجمالىة لها مغزاها وأهمىتها إلى الىوم.

ولنتذكر أن الرواية العربية تولّدت- في ابتداء زمنها- احتجاجا على شروط الضرورة التي وجد أبناء وبنات الطبقة الوسطى أنها تحيط بهم،وأنها ستظل تحول بينهم ومطامح التقدم التي شغلوا بها،وعملوا على تحقيقها. ولذلك كان تنوع أشكال الابتداء وتباينها الوجه الإبداعي من تنوع أصوات الاحتجاج على شروط الضرورة،والمعادلات الإبداعية لأنواع المقاومة التي فرضتها أنواع التمييز الاجتماعي والجنسي وطرائق الاستبداد السياسي،فضلا عن الجمود الاعتقادي الذي اقترن بالتعصب والتطرف.

ولذلك لم أبالغحين قلت- في كتابي«زمن الرواية» سنة 9991 -: إن الرواية العربية ابتدأت بوصفها مرآة المجتمع المدني الصاعد،وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي اقترنت بتخلف التعصب والتطرف والتسلط والاستبداد،وأنها لم تعرف- منذ مخاضها العسير- المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبي الواحد،أو الاتجاه الأدبي الوحيد. ولم تتوقف عن تحرير نفسها أو تحرير مبدعيها وقرائها من سطوة كل سلطة،فكرية أو فنية،تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف،قط،عن مناوشة المردة بحيل السرد،أو ترويض الجبابرة العماليق،كي تدخلهم إلى قمقم الحكايات،أو مواجهة القمع بمايحول بينه والقضاء على وعود المستقبل.

ولذلك ظلت الرواية العربية- منذ ابتداء زمنها- دعوة إلى التغيير وتمثيلا له،بحثا عن أسرار التقدم وتأكيدا لها. وفي الوقت نفسه،كشفا عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها في مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. هكذا،كان تمرد العقل على جمود النقل،واحتجاج المظلوم على وجود الظالم،وصوت الأقلية المضطهدة من الأغلبية المستبدة،وصيحة المرأة في وجه الرجل الذي ظل أسير وعيه الذكوري.

وكانت الرواية- إلى جانب ذلك- كله دعوة إنسانية،تسعى إلى تحطيم جدران التقوقع،كي تنفتح الأنا القومية على العالم حولها،مجسّدة ما أكده رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وعلي مبارك وفرانسيس المرّاش ومحمد المويلحي وفرح أنطون وغيرهم من ضرورة الانفتاح على العالم المتقدم والإفادة منه،وذلك في موازاة تعرية أشكال التخلف،والكشف عن أسبابها وعللها،وذلك في خطوات إبداعية سبقت بسنوات وسنوات ما كتبه أمثال محمد عمر تحت عنوان: «حاضر المصريين أو سر تأخرهم» سنة 1902 .

ولميكن من قبيل المصادفة- والأمر كذلك- أن تحارب الرواية التمييز ضدها من حيث هي نوع أدبي،وأن تحارب- في الوقت نفسه- كل أشكال التمييزغير العادل ضد فئات المجتمع بوجه عام،وشرائح الطبقة الوسطى التي أنتجتها بوجه خاص،فخاضت فيما لميخضه الشعر،وما لميكن مؤهلا له بحكم طبيعته النوعية،فناقشت في جسارة قضايا ومشكلات حيوية لا تزال تؤرقنا إلى اليوم،ولم نحسم فيها خيارنا بعد. لم تهرب الرواية من مواجهة هذه المشكلات،بل كانت أكثر جسارة في معالجتها من فن المسرح الذي أنتجته الشرائح الاجتماعية نفسها.

ويبدو أن الطبيعة السردية للرواية،خصوصا من حيث قابليتها للتحول إلى بناء تمثيلي رمزي بالمعنى السياسي أو الديني أو الاجتماعي،فضلا عن كونها كتابة فرديحتجّعلى عصره،ويتوجه إلى فرد مثله على مستوى القراءة،أقول: يبدو أن هذه الطبيعة هي التي جعلت الرواية أكثر جسارة في معالجاتها المباشرة وغير المباشرة التي تمتد من قضايا الميتافيزيقا إلى قضايا المجتمع،واصلة السياسي بالاجتماعي،مستغلة المتاح من حيل الكتابة السردية وأساليبها التشويقية،جامعة ما بين إيجابيات الموروث الرسمي والشعبي وإيجابيات الوافد الرصين والهزلي،وذلك كي تفتح الأبواب المغلقة،وتزحزح الجنادل الراسخة للتقاليد التي بدت بالية في أعين هذا الفن الواعد: الرواية.

ولايقلل ما أقول من شأن الشعر أو المسرح بالقياس إلى فن الرواية،بليؤكد تضافر الرواية معغيرها من الأنواع في تحقيق أحلام التقدم،وذلك بحسب

إمكانات كل نوع وطبيعته التي تتيح له ما لايتاح لغيره. ولم يكن من قبيل المصادفة- والأمر كذلك- أن يدعو البارودي(1839-1904) الشاعر إلى قيم عقلانية،لم تكن تختلف كثيرا عن قيم«مملكة التعقل» التي صاغها سرديا فرانسيس فتح الله المرّاش(1835-1874) في روايته«غابة الحق» (1865) التي يعدها كثيرون- وأنا منهم- العلامة المضيئة الأولى على ابتداء زمن الرواية العربية. وكانت هذه القيم- عند شاعر النهضة- كما كانت- عند الروائي- مقرونة بهاجس التقدم الذي أخذ يشغل الجميع،وذلك في حركة متفاعلة العناصر متجاوبة الأبعاد،لم ينفصل عنها الكاتب المسرحي العربي الذي أخذ يستهل زمنه المسرحي في الوقت نفسه.

ولذلك لم يكن من الغريب-في هذا السياق- تبادل الأدوار في العلاقة بالأنواع الأدبية،وأن يسهم شعراء النهضة،أمثال البارودي: وعائشة التيمورية(0481-2091) وأحمد شوقي(8681-2391) وحافظ إبراهيم(1781[؟]-1932) في الكتابة السردية المرتبطة بالرواية،خصوصا بعد أن ظهرت وعود الشكل الروائي،وانطوى استهلال زمنه علىغوايته الخاصة التي لم تتناقض وإسهام الروائيين من أمثال فرانسيس فتح الله المرّاش في الكتابة الشعرية.

وينطبق الأمر نفسه على مصطفى لطفي المنفلوطي(6781-4291) الذي آثر القالب القصصي في كتابته النثرية،ولميتردد في تحويل بعض الأعمال المسرحية إلى روايات،كما حدث مع رواية«الشاعر» التي كانت في الأصل مسرحية فرنسية ترجمها له صديقه الدكتور محمد عبد السلام الجندي كييهذب عباراتها،ويقدمها إلى فرقة تمثيلية،فأعجب النص المنفلوطي وأعاد صياغته في قالب روائي كان له صداه.

وقد حدث الأمر نفسه مع مسرحية فرانسوا كوبيه«في سبيل التاج» التي نقل المنفلوطي موضوعها في قالب روائي بعد أن أضاف إليها وحذف منها. وكان ما فعله المنفلوطي في هاتين المسرحيتينغير بعيد- في جوهره- عن معالجته التعريبية لرواية ألفونس كار(1808-1890): «تحت الزيزفون» التي كتبها سنة 1832،وتولى المنفلوطي تعريبها تحت عنوان: «ماجدولين» التي تركت أثرا في شباب عصره بنزعتها الرومانتيكية.

وقد كان الانتقال من نوع أدبي إلىغيره سمة من سمات عصر النهضة،ودلالته كاشفة في الأمثلة التي ذكرتها،خصوصا من حيث الإشارة إلى الجاذبية التي انطوى عليها فن القص بعامة،والرواية بخاصة. ولولا هذه الجاذبية ما كتبت عائشة التيمورية روايتها الوحيدة«نتـــائج الأحوال في الأقوال والأفعال» التي طبعتها سنة 1885(1305هـ) في القاهرة بعد عشــرين عاما من طبع المرّاش

رواياته في حلب،وأن ينشر أحمد شوقي روايته«عذراء الهند» سنة 1897،و«لادياس» و«دل وتيمان» أو«أول الفراعنة» سنة 1899،و«شيطان بنتاءور» سنة 1901،وذلك في موازاة جرجي زيدان الذي بدأ إصدار ما كتبه من رواياته التاريخية سنة 1891،واستمر في الكتابة والإصدار إلى سنة 1914. وينطبق الأمر نفسه على حافظ إبراهيم الذي جذبته عوالم الرواية فترجم سنة 1903 أجزاء من رواية«البؤساء» التي أصدرها فكتور هوجو(1802-1885) سنة1862،ودفعه ذلك إلى تأليف روايته الوحيدة«ليالي سطيح» سنة 1906.

وأتصور أن توازيات القيم العقلانية ما بين شعراء النهضة وروائييها هي المسؤولة عن تكرار نموذج«الحكيم» ما بين القصائد والروايات. أعني الحكيم الذي نلمح تجلياته المتنوعة في«غابة الحق» للمرّاش،و«الدين والعلم والمال» لفرح أنطون و«حديث عيسى بن هشام» التي بدأ المويلحي نشرها سنة 1898،و«علم الدين» التي نشرها علي مبارك سنة 1882،قبيل الاحتلال البريطاني لمصر. والوضع نفسه- في بعض ملامحه الأساسية- هو ما نراهيجمع بين القديم والجديد في كتابات شوقي وحافظ السردية،خصوصا في تأكيد أهمية«العلم» الذي يدعو إليه«العقل» في سياق يقترن بنهضة الأدب بكل أنواعه. ولذلك يقول«بنتاءور» شوقي:

«يا بني إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام،ونورا يخرج إليه الأمم من الظلمات،وإن حاملهما مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة».

ويقول«سطيح» حافظ إبراهيم:

«اعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عزّاللغات،وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها،فإن ظهر علم الأدب في شعب كان آية لظهوره،وعلامة على استعداده فهو الذي يهيئه لقبول أسباب الرقي والعمران،ويعده لمساغأنواع العلاج،ويروضه على احتمال المصاعب في سبيل المعالي،ألا ترى أنه يخاطب الشعور،ويحادث الوجدان،فإن خفق الأول خفقة حرك منه،وإذا أغفى الثاني إغفاءة شرد عنه،ألا نرى إذا تيقظ الشعور أحسّصاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به،فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون،ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم».

هذه الرغبة في البحث واكتشاف أسرار الكون،مقترنة بالدعوة إلى معرفة ماهية عوالم،هي أساس الرؤية العقلانية للعالم التي انطوى عليها نموذج الحكيم في تكراره ما بين الشعر والرواية والمسرح بالقدر نفسه(فيما يستحق

دراسة منفصلة). وهي الأصل في ارتحال«فارياق» أحمد فارس الشدياق ما بين العوالم في رائعته «الساق على الساق فيما هو الفارياق» التي طبعها في باريس سنة 1855،وارتحال«علم الدين» وابنه«برهان الدين» الشخصيتين اللتين صاغهما علي مبارك في روايته«علم الدين» (1882) وارتحال بطل فرح أنطون في«الدين والعلم والمال» سنة 1903. أقصد إلى الارتحال ما بين الأماكن والأزمنة والثقافات،تجسيدا لنوع جديد من الحضور،في عالم النهضة الواعد بتحقيق كل أحلام التقدم التي انطوى عليها حضور الحكيم الجديد الذي وصل ما بين الرواية والشعر،في فعل النهضة المتّحد.

- 6 -

وإذا كنا نقول إن ابتداء زمن الرواية يرجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر،لاعتبارات موضوعية سبق ذكر أهمها،فإن هذا الابتداء يوازي بدايات فن المسرح،من حيث كونهما تعبيرا عن صعود المدينة العربية التي أخذت تعرف معنى الحوارية،وتتسع لنوع أو أنواع من المجادلة بين الفئات المختلفة في الأفق الواسع للنهضة. ويمكن أن نعثر على الجذور الشعبية لهذه الحوارية وتلك المجادلة في أشكال الأداء التي كانت تملأ المقاهي الكبيرة للعواصم العربية التي سبقت إلى التقدم،حيث كان رواة السير الشعبيةيتحولون من الإنشاد إلى شكل من أشكال الأداء الدرامي الذي لميكنيجذب جماهير المقهى فحسب،بل كانيدفعهم إلى الحوار والجدل حول مصائر الأبطال الأساسيين في السير والمغازي،وذلك في نوع من رغبة المشاركة في مسرحة القص. وقد تحدث المهتمون بالقرن التاسع عشر عن الأدوار الأساسية التي كانت تؤديها هذه المقاهي في عالم المدينة الكبيرة،بوصفها إحدى علامات المدينة،وعنصرا أساسيا من عناصرها التكوينية،سبق الأدوار التي قامت بها الصحافة،ثم وازاها هي والمجالس الأدبية التي خلقت تقاليد لاستقبال السرد الشفاهي والسرد الكتابي على السواء.

وإذا كانت تقاليد استقبال السرد الكتابي لأعمال من أمثال:«كليلة ودمنة» و«ألـف ليلـة وليلـة» و«المقـامـات» والحكايات المختلفة(التي لا تزال موجودة إلىاليوم،من عينة«حمزة البهلوان» و«فيروز شاه»...إلخ) كانت النواة الأولى لتشكيل التقاليد التي اقترنت باستقبال الفن الروائي،خصوصا فيما نشر متسلسلا منه في الصحافة اليومية والأسبوعية،فإن تقاليد استقبال أداء السير الشعبية في المقاهي أسهم،بدوره،في توجيه تقاليد الاستقبال المسرحي،وذلك في نصوصه التي شابهت النصوص الروائية في انطوائها على عناصر موروثة،شعبية ورسمية،تفاعلت مع بقية مكونات البنية في كلا الفنين. ولميكن الشعر- في ذلك الوقت- بعيدا عن روايات ومسرحيات النهضة،فقد

تحول إلى عنصر تكويني منسرب فيها،دالا على حضور العناصر الموروثة من ناحية،وعلى المناقلة التي كانت تحدث بين الأنواع المتآزرة في تحقيق مطامح الوعي المديني،وفي توسيع أفقه الحواري.

ولايمكن تبسيط هذا الأفق أو اختزاله في صفة الإحياء التي شاع إطلاقها على الحركة الشعرية في ذلك العصر،والتي انتقلت من الشعر إلىغيره،فالواقع أن اختصار عصر النهضة في عملية العودة إلى التراث العربي وحده،واختزال كل أنواع الأدب في الشعر دونغيره،هو اكتفاء بنصف الحقيقة،ونزوع تعميمي لايقل في إطلاقه عن رد حركة النهضة ودوافعها إلى الاتصال بالغرب أو الصدام معه. والوضع الحقيقي للنهضةيؤكد ثلاثية المكونات الدافعية التي تبدأ من حركة الواقع المتغير في سعيه إلى النهضة،واصلة الموروث الشعبي والرسمي بالوافد الأجنبي بكل أنواعه.

ومن المنظور نفسه،فإن روح النهضة المتوثبة إلىغاية التقدم كان لها تجلياتها المتوازية والمتجاوبة في الأنواع الأدبية: الشعر والمسرح والرواية. وليس مصادفة أن نشاطيعقوب صنوع(1839-1912) في المسرح كان موازيا لنشاط محمود سامي البارودي(1840-1904) ونشاط أبو خليل القباني(1833-1902) في الوقت نفسه.

وكان ازدهار شعر أحمد شوقي(8681-2391) الذي أصدر«الشوقيات» سنة 1898 وحافظ إبراهيم(1872-1932) لاحقا على الدور الذي قام به مارون النقاش(1817-1855) في المسرح،خصوصا حين نضع في اعتبارنا أن تقديم تعريب مسرحية«البخيل» كان سنة 1847،أي قبل حوالي خمسين عاما من إصدار أحمد شوقي ديوانه الأول،كما أن تعريب نجيب حداد(1877-1899) لمسرحية«روميو وچوليت» تحت عنوان: «شهداء الغرام» التي عرضت سنة 1890 كان سابقا على إصدار أحمد شوقي«الشوقيات» بثماني سنوات.

والأمر نفسهينطبق على ترجمات محمد عثمان جلال(9281-8981) الذي ترجم ما ترجم من المسرح(«الروايات المفيدة في علم التراچيدة» 1878). ومن الرواية(«الأماني والمنى والمنة في حديث قبول وورد جنة» 1872) بعد سنوات قليلة من إصدار فرانسيس فتح الله المرّاش روايته«غابة الحق» سنة 5681.

وفي الوقت نفسه فإن نشر رفاعة الطهطاوي(1081-4881) لترجمته«مواقع الأفلاك» سنة 1867 ونشر بطرس البستاني(1819-1883) تعريبه«التحفة البستانية في الأسفار الكروزية» سنة 1861 كان عملا موازيا للجهود الأولى للبارودي في تجديد الشعر،تماما كما أن نشاط فرح أنطون(1874-1922)

الروائي كان معاصرا للنشاط الشعري لكل من الرصافي(1877-1945) في العراق وأحمد محرم(1877-1945). وقل الأمر نفسه على إسماعيل صبري(1855-1923) الشاعر الذي كان معاصرا لأديب إسحاق(1856-1885) المسرحي،وذلك بالقدر الذي كان نشاط جرجي زيدان(1861-1914) الروائي معاصرا للنشاط الشعري لجميل صدقي الزهاوي(1863-1936).

وقد فرغعلي مبارك(3281-3981) من كتابة رواية«علم الدين» سنة 1879،بعد سنة واحدة من نشر محمد عثمان جلال لتعريب«الروايات المفيدة في علم التراچيدة»،وأعطاها لصديقه عبدالله فكري كيينقحها ويصلح أسلوبها قبل نشرها 1882،أي قبل ثلاث سنوات من إصدار عائشة التيمورية«نتائج الأحوال في الأقول والأفعال» سنة 1885،وسبع سنوات من إصدار جورجي زيدان«السابع عشر من رمضان» سنة 1889،وتسع سنوات من إصدار أليس البستاني روايتها«صائبة» سنة 1891.

ولا أريد أن أمضي في الاستشهاد. فالواقع أن مراجعة دقيقة لما كتبه محمديوسف نجم في كتابيه الرائدين: «القصة في الأدب العربي الحديث: «1870-1914» (1952) و«المسرحية في الأدب العربي الحديث: «1847-1914» (1956) فضلا عن القوائم الملحقة بكتابي عبد المحسن بدر«تطور الرواية.. في مصر» (1963) وإبراهيم السعافين«تطور الرواية.. في بلاد الشـام» (1980)وببليـوجـرافيـا«الروايـة العـربية» (2000) تؤكـد التوافـق الدال واللافت بين تأسيس الزمن الجديد الواعد لكل من الرواية العربية والمسرح العربي،في موازاة التجديد الشعري الذي بدأ بالبارودي ولميتوقف بعده. وتؤكد التوازيات الدالة- الناتجة عن هذه المراجعة- أن فن الرواية- مثل فن المسرح- تأسس زمنهما في موازاة تجديد الشعر،وفي اتجاهغير مناقض لاتجاه حركة السهم الصاعد لرغبة النهضة التي انبثقت في كل مجالات وأنشطة الوعي المديني الصاعد.

بالطبع،ظلت الرواية- كالمسرحية- هامشية بالقياس إلى الشعر من منظور الثقافة التقليدية السائدة. وكان طبيعيا أنينالها- كالمسرح- من الهجوم الحاد والعنيف الكثير،سواء من المنظور الأخلاقي أو الاجتماعي أو الديني،الأمر الذي لميحدث مع الشعر. ولكن الحدّة المتصاعدة من الهجوم- وقد سبق أن كتبت عنها في دراسات سابقة- لها دلالةغير مباشرة في الإشارة إلى الحضور المتصاعد والتأثير المتزايد لهذا الفن الجديد الذي أخذ على عاتقه تحرير نوعه من هيمنة النوع الأدبي الواحد،وذلك في سعيه إلى تحرير الوعي المديني من نقائضه،وتحرير المدينة العربية من كل مايحول بينها وأحلام التقدم.

ولم تكن نهضة الشعر- من هذا المنظور المغاير- مجرد بعث لعصوره الزاهرة،أو إحياء لشعرائه القدامى،وإنما كانت تطلعا إلى أفق جديد مغاير،أفق يبدأ من حيث انتهى القدماء،بعد محاولة استعادتهم بأكثر من معنى،وذلك لكي ينطلق شاعر النهضة إلى آفاق جديدة على سبيل تأكيد فضل اللاحق في علاقته بالسابق،وفي مدى المعرفة التي تظل- دائما- في حالة كشف،بالمعنى الذي أشار إليه إليه البارودي بقوله:

فثم علوم لم تفتق كمامها وثم رموز وحيهاغامض السر

وهو معنى لا يخلو من تأكيد حضور اللاحق على مستوى الإضافة،خصوصا بما يجاوز دلالة«الإحياء» أو«البعث» التي لا تستوعب صفات النهضة،وتختزلها في مدلول ضيق ينفي عنها خصائص المغايرة والمباينة في العلاقة بالأصل من ناحية،والتوجه وجهات مخالفة لهذا الأصل من ناحية مقابلة. ولولا ذلك ما قال البارودي:

كمغادر الشعراء من متـــــــــردم ولرب تال بذ شأو مـــــــــقدم

في كل عصر عبقري لا ينـــــــــي يفري الفري بكل قول محكــم

وعلينا أن لا ننسى- من هذا المنظور- أن صفتي «الإحياء» و«البعث» تعنيان- فيما تعنيان- نوعا من العود على بدء بالمعنى الذي ينفي أصالة الجدة الحقة،أو الإضافة المغايرة. أعني الجدة والإضافة التي دفعت البارودي(1839-1904) إلى الانفتاح على الثقافات الشرقية،وأحمد شوقي(1868-1932) إلى الثقافة الغربية،وبخاصة الفرنسية،فتأثر بالشعراء الفرنسيين الذين اجتذبته تجاربهم من أمثال لافونتين(1621-1695) ولامارتين(1790-1869) وڤيكتور هوجو(1802-1885)،فحاول أن يكتب ألبجوريات على طريقة الأول،ويصف على طريقة الثاني،ويقتحم عوالم التاريخ كما فعل الثاني في ديوانه«حديث القرون» الذي ترك أصداءه على مطولة شوقي«كبار الحوادث في وادي النيل» التي ألقاها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في مدينة چنيف سنة 1894،وكان مندوبا لمصر في هذا المؤتمر.

ولولا هذا التأثر ما اقترب أحمد شوقي من المسرحية التاريخية التي كتبها للمرة الأولى في باريس،سنة1892،مستخدما شخصية علي بك الكبير موضوعا للمسرحية التي أعاد كتابتها في سنواته الأخيرة. وعندما نضيف إلى شوقي حافظ إبراهيم(1871-1932) الذي ترجم أجزاء من روايات ڤيكتور هوجو الشهيرة«البؤساء» سنة 1903،وحاول أن يدخل عالم القص،كما دخل شوقي عالم التمثيل،أقول عندما نضيف إلى شوقي محاولات حافظ إبراهيم

للتجديد،بوصفه مثالا علىغيره،نجد عسرا على التقبل وصف ما فعله هؤلاء الشعراء وأمثالهم بأنه«إحياء» أو«بعث» فحسب،حتى لو فهمنا الإحياء أو البعث بالمعنى الذي يضيف فيه اللاحق على السابق،إذ تظل هذه الإضافة في إطار السابق المحدد سلفا،وفي حدود النوع الأدبي الذي يتحقق فيه وبه البعث أو الإحياء.

والأمر مع جديد أمثال: شوقي وحافظ والرصافي أكبر من أن يكون مجرد عود على بدء أو منافسة لفحول القدماء،فكل ذلك موجود حقا،لكن يوجد إلى جواره أفق مغاير،وأنواع أدبية مغوية بوعودها التي جعلت من الشاعر قاصا وكاتبا مسرحيا،وداعية تغريب في بعض الحالات،خصوصا في تلك الحالة التي أشار إليها حافظ إبراهيم بقوله:

آن يا شعر أن نفك قـــيودا قيــدتنا بها دعاة المحـــــال

فارفعوا هذه الكمائم عـــنا ودعـونا نشم ريح الشمـــال

قراءات

الوجه الآخر من زينب

كتب هيكل في مذكراته الباريسية عن الريف الأوروبي الذي ردّه إلى الريف المصري،باحثا في الثاني عن فتنته الخاصة التي لاتقل جمالا عن فتنة الريف الأول،وذلك في موازاة ماكتبه عن بعض آليات الاستعلاء والأحكام المسبقة المأخوذة مأخذ التسليم في ثقافة الآخر،خصوصا حينيتصل الأمر بالنظر إلى أحداث المستعمرات التي تهيمن عليها دول الغرب. وبقدر مارغب هيكلعن الوجه الاستعماري لهذه الدول رغب في وجهها الإبداعي الذي كتب عنه مفتونا به،محاولا إدراك بواعثه وفهم تنوعه والإفادة من تقنياته،ابتداء من الأدب الفرنسي الذي انجذب إليه،بعد أن أتقن اللغة الفرنسية،لما رآه في هذا الأدب(مما لميره في الأدب الإنجليزي الذي كانيعرفه) من سلاسة وسهولة وتدفق،مع القصد والدقة في التعبير والوصف،وبساطة في العبارة التي لاتواتي إلا الذينيحبون مايرون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم.

وكان فن القصة أكثر فنون هذا الأدب تأثيرا في هيكل لما انطوى عليه من إدراك باكر لأهميته في الحياة الحديثة،فاقترب من كتابات أناتول فرانس وبول بورجيه وغيرهما من الكتّاب الذين وافقوا مزاجه الرومانتيكي المتوقد بالحنين إلى الوطن. ولمينازع وجدانه في الانجذاب إلى أدب القصة سوى الموسيقى التي كتب عنها قائلا: «في اليوم الذي تأخذ فيه الموسيقى مكانها في مصر،في اليوم الذييكون عندنا مؤلفون مهرة في هذا الفنيعتبرهم الناس والعالم أساتذة فيه،في هذا اليوم نكون بلغنا شيئا كبيرا،نكون خلقنا لأفراد الأمة سعادة لا نظير لها،وللمجموع إلى جانب هذه السعادة عظمة تبني فوقها الأجيال المتعاقبة».

وتلك كلمات تخلط الإعجاب بالحنين،وتفسح لوطن الأنا حضورا في فضاء الآخر الذييستعيد ذلك الوطن في الذاكرة،بواسطة فعل المقارنة الذي لاينقطع عن المذكرات،والذييجعل من المذكرات مرآة للوطن المستعاد في المخيلة الاسترجاعية،ومرآة للآخر الذيينعكس عليه الوطن المستعاد في فعل المقارنة المتصل،فيؤدي إلى نوع من الكتابة المزدوجة المقصد والمغزى،الكتابة التي تشير إلى طرفين ومدلولين،وتنقل حضور فعل المقارنة نفسه من داخلها إلى

خارجها،فتشير إلى مشاعر التلقي التي تتحول إلى رغبة في الملكية،والتعرف الذييتحول إلى نزوع في الإنتاج،والقراءة التي تتحول إلى حافز على الكتابة.

-1-

لميكن من المصادفة أنيبدأ محمد حسين هيكل كتابة روايته«زينب» في باريس،تلك الرواية التي انشغل بتأليفها في الفترة من إبريل 1910 إلى مارس 1911،ضمن الفترة التي كتب فيها مذكرات شبابه الباريسي التي تبدأ منيوليو 1909 وتنتهي فى يونية 1912،فالرواية هي الوجه الآخر من المذكرات في حركة الذات التي تستجيب إلى«الآخر» الأوروبي بما هو في دائرة الفعل،وبماينتقل بالحلم من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الواقع،ويحيل القراءة في ذلك«الآخر» إلى كتابة عن الذات. ولذلكيصف هيكل روايته،زينب،في مقدمة طبعتها الثالثة،بأنها ثمرة حنين للوطن ومافيه،صَوَّرَها قَلَمٌمقيم في باريس،مملوء مع حنينه لمصر إعجابا بباريس وبالأدب الفرنسى. وذلك وصف دال متجاوب الأطراف إلى حد كبير،لاينفصل فيه دال القلم المقيم في باريس عن مدلول الحنين إلى مصر،في الوقت الذي لاينفصل فيه الحنين إلى مصر عن الإعجاب بباريس،أو الإعجاب بالأدب الفرنسي الذييرد القارئ له إلى وطنه،فيتحول فعل القراءة إلى فعل كتابة بواسطة قلم مملوء بالحنين،موصول بفعل المقارنة المنسوج من علاقات حضور وغياب لايخلو منها فعل الكتابة.

هل كان ذلك بعض الأسباب التي دفعت هيكل إلى أنيستبدل باسمه علىغلاف الرواية عبارة«بقلم مصري فلاح» في طبعتها الأولى؟ الأمر ممكن،لأن صفة المصرية لاتفارق معنى الهوية التي أكدتها سنوات الغربة في فضاءات الآخر التي كتب فيها هيكل روايته. والإشارة إلى صفة«الفلاح» إشارة إلى صفة مقترنة بالطبيعة التي ترد الإنسان على المكان،والحضارة على صانعها الأول،في علاقة الوطن بغيره من الأوطان التي كانت في الدُّجُنَّة الحالكةيوم كانت مصر مشرقا للعرفان وجنة الدنيا،لو استعرنا الصفات التي أطلقها مصطفى كامل الذي تأثر به هيكل على وطنه الذي خلقه الله«أجمل طبيعة،وأجل آثارا،وأغنى تربة،وأصفى سماء،وأعذب ماء». وليس هذا التأويل ببعيد عن ما أشار إليه هيكل نفسه من الاعتزاز بالهوية الوطنية في تأكيد مصرية كاتب زينب،وعدم الأنفة من جعل صفة«فلاح» إلى جانب صفة المصري شعارايتقدم به إلى الجمهور،مطالبا«الغير» بالإجلال والاحترام.

هذا المعنى الذييلمح إليه نشر الطبعة الأولى من«زينب» على أنها«بقلم مصري فلاح» يضفي بعدا متميزا على حضور الطبيعة في الرواية،من حيث هو حضور مستعاد في فضاء الآخر،وحضورينطوي على معنى المعارضة بالقياس

إلى مشاهد الطبيعة التي انطوت عليها مذكرات الشباب،وهي مشاهد تجمع مابين فرنسا وسويسرا وإنجلترا،وتكشف عن الفتنة بالمنظور التي تنطوي عليها كتابة هيكل،وعن نواة أدب الرحلات الذي ظل أثيرا إليه،منذ أن اعتاد تسجيل المشاهد التي فتنت عينيه في رحلاته الأوروبية الأولى. هذه المشاهد،بدورها،أحدثت في وجدانه أثرا شبيها بالأثر الذي أحدثته قراءة الأدب الفرنسي والإعجاب به،وذلك على نحو أحال البصر ذكرى،ودفع العين المُحَدِّقَة في فضاء الآخر إلى أن تستدعي بعين الخيال مشاهد الوطن بواسطة الذاكرة التي هي آلة الإبداع.

ولذلك تستحق مشاهد الطبيعة في«زينب» أن نقرأها من منظور جديد،هو منظور العلاقة التي تتناص بها وفيها مع مشاهد الطبيعة في مذكرات الشباب،فهذه هي تلك في الاستجابة التييتحول بها الإعجاب إلى حنين،والقراءة إلى كتابة،والعين التي تسجل ماتراه في المذكرات إلى العين التي استعادت ما رأته في الرواية. لتكن هذه المشاهد أثرا من آثار الصراع بين فن الرواية والنثر الفني كما لاحظ علي الراعي في قراءته النافذة لزينب،ولتكن مظهرا لغلبة النثر الفني من حيث الأفكار الجاهزة والقوالب الإنشائية الخطابية،ولتكن دليلا على أن الروائي كثيرا مايقطع خيط الأحداث عامدا ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات إزاء الطبيعة.

ولكن فن الروايةينتصر على النثر الفني في«زينب» انتصارا كان له ما بعده،من حيث هو الوجه المترتب على مجاوزة سرديات«المقامة» التي جعلت للعبارة موضع الصدارة على الحدث في«حديث عيسى بن هشام». ويصل النثر في الرواية إلى درجة من المطاوعة في تباين المستويات التي جمعت ما بين شاعرية المناجـاة للطبيعة وعامية الحوار في معاملات البشر الذين تدور حياتهم حول الزراعة.

والطبيعة لها وجهها الآخر في الرواية،لا من حيث هي مرآة للأحداث والشخصيات،أو الموئل الحاني للأبطال المنكسرين،بل من حيث هي حضور مواز،ينطوي على استقلاله الذييتحول إلى عنصر تكويني،يؤدي وظائف متعددة في بناء الرواية. وأكثر هذه الوظائف لفتا للانتباه،من المنظور الذي أتحدث عنه،ما تقوم به الطبيعة بمشاهدها المستعادة في الذاكرة من دور خاص في سياقات كتابة الرواية نفسها،وذلك من حيث الموازنة التي أحدثتها بين متعة العين الباصرة التي حَدَّقَتْفي الطبيعة الأوروبية وبحث الذاكرة عن مواز لهذه الطبيعة في الانتساب إلى عوالم الأنا الذاتية،فمشاهد الطبيعة في الرواية استبدلت الإعجاب بالحنين في العملية التي قلبت التلقي إنتاجا في فضاء الآخر.

وظَـنِّي أن هيكل لميفكر بالدرجة الأولى،أثناء كتابة هذه المشاهد،في الحبكة الروائية،أو الانتصار لفن الرواية على فن المقالة أو حتى على النثر الفني،وإنما كانيفكر في كتابة تستجيب إلى مايتلقاه على مستوى المنظر الطبيعي في المذكرات،وتستجيب بالمعارضة لهذا المنظر في الرواية التي كتبها في الوقت نفسه.

ولذلك كانتغنائيات الليل والبدر والحقل والنيل وجمع القطن،في فعل كتابة الرواية،منطوية على المبدأ الدافعي نفسه الذي انطوى عليه شعر عباس محمود العقاد بعد ذلك بسنوات،حين استبدل هذا الشعر،في علاقات معارضة الآخر،بحضور أشباه«القُبَّرَة» المرتبطة بالطبيعة في الشعر الإنجليزي حضور«الكروان» الدال على الطبيعة المصرية،وخصص له ديوانا بأكمله هو ديوان«هداية الكروان» (سنة 1933) الذي كان بمثابة النغمة الاستهلالية لرواية طه حسين اللاحقة عن«دعاء الكروان» (سنة 2491). أعني مبدأ المعارضة الذييستبدل بالمعجب به في طبيعة الآخر أو في أدبه نظيره المقابل في طبيعة الأنا أو إبداعه،وذلك على سبيل تأكيد الهوية،في فعل تعويضي لآلية دفاعية لاتخطئها العين الفاحصة.

ويزيد الموقف إبانة،من هذا المنظور،أن هيكليهدي روايته التي كتبها مابين باريس وجنيف ولندن إلى مصر وحدها،الطبيعة الهادئة اللذيذة،مهبط وحي الشعر والحكمة منذ الأزل. ويسترجع ظروف كتابة الرواية،في مقدمة الطبعة الثالثة،مشيرا إلى ماكانيفعله فيغرفته الباريسية التي كانيغلق نوافذها ويسدل ستائرها ويضيء أنوارها الكهربية أثناء النهار،كييزداد عزلة وانقطاعا عن الحياة النهارية الباريسية،ويزداد توحدا بمايعيده إلى حضرة الواحد الذييستحضره،الوطن،ليرى في وحدته وانقطاعه حياة هذا الوطن وطبيعته الخاصة مرسومة في ذاكرته وخياله.

ولاينسى،في هذا الاسترجاع،أنيذكر ما فعله في سويسرا حين كانيسرع إلى كراسة زينب كلما بهره منظر من مناظرها الساحرة،ليستبدل بطبيعة الآخر طبيعة الأنا حتيينجو من سحر الأولى،كما لو كانيعارض حضورا بحضور،في آلية دفاعية لاتخفيها العباراتالتي عارضت الطبيعة السويسرية بالطبيعة المصرية،فإذا بهر الكاتب بالريف المصري المرتسم في خياله لايقل عن بهره بمناظر سويسرا التي ارتسمت أمام ناظريه.

ولذلكيمكن النظر إلى«زينب» بوصفها فعلا من أفعال«المعارضة» الذيينطوي على معنى المحاكاة ومعنى التمرد على الأصل في وقت واحد،فالعلاقة بين«زينب» والنصوص الفرنسية التي أحاطت بوعي كاتبها أثناء

الكتابة،وظهرت علاماتها في ناتج الكتابة،علاقة توتر مُعَقّدة،تومئ إلى الأطراف المتقابلة المتعددة للتعارض،وليست علاقة أحادية البعد،على نحو ما توحي به الدراسات السابقة العديدة عن هذه الرواية. ولاننسى،في هذا السياق،أن حامد بطل الرواية،كما وصفهيحيى حقي بحق،لميع تخلف عالمه إلا بعد أن نظر إليه بعيون الأفكار التي قرأها في كتابات«مفكري الإفرنج».

وهي الأفكار التي ألقت به في دوامة التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع،بعد أن كشفت له عن طريق مغاير لما سار فيه بحكم الوراثة والوسط،فظل مترددا بين المضي في هذا الطريق الجديد إلى نهايته والمراوحة فيما ورثه عن الوسط الذي أصبحيعي تخلفه،إلى أن أدركته رعشة الحيرة التييصفها بقوله: «شعرت كأن كل وجودييصرخ في وجه عقلييريد أنيقف عند حدوده: كفى من هذه الفلسفة التييقذفنا بها مفكرو الإفرنج والألمان،ولنبق عند ماخلفه لنا آباؤنا لنسير فيه بالخطى المتمهلة التي نضمن معها ثباته. هل تريد أن أخرق سياج القانون والعادة وأستمع لهوى نفسي وأتبع في الحياة العملية ما توحي به النظريات،والأولى مرتبة من قبل،متبعة،والثانية لاتزال في حيز الفكر؟!».

ورغم هذه الرعشة فإن عقل حامد انتصر على اعتقاداته التي اكتسبها من التربية والوسط،واستمر في طريقه الجديد،محاولا مواجهة«ظلامات الجمعية» التي تحول دون حلمه في التقدم الذييوازي تقدم الآخر، ويتميز عنه بخصوصية الهوية. وكان اغترابه النهائي عن قريته وتقاليد أسرته فيها،وانتقاله من القرية إلى المدينة ليبدأ حياته المتوحدة،معتمدا على نفسه وليس على أسرته،هو الثمن الذي دفعه والمكافأة التي نالها نظير اختياره الإبحار ضد تيار العادة والوراثة. ولكن،من ناحية مقابلة،فإن علاقة حامد بالأفكار التي نقلها عن«مفكري الإفرنج» لم تكن علاقة اتباع أو تقليد أحادية البعد،فهو لميكنيريد أنيستبدل اتباعا باتباع،أو تقليدا بتقليد،وإنما كانيبحث عن هوية تبحر ضد تيار العادة والموروث من ظلامات الجمعية،منغير أن تتنكر هذه الهوية للجذور التي تتميز بها عنغيرها،أو تجحد الخصوصية الأصيلة للوسط الطبيعي الذي هو موضع فخرها في مواجهة الآخر الذي لايكف عن تهديدها وغوايتها في آن.

-2-

صحيح أننا نجد في رواية«زينب» بعض مايمكن أنيكون مصداقا لغلبة الطابع الفرنسي على مولد الأدب العربي الحديث في مصر كما ذهب يحيى حقي في دراسته الرائدة التي اتبعها عشرات الدارسين والنقاد،فالرواية دليل علىغلبة المزاج اللاتيني لا السكسوني إذا استخدمنا مفردات المناظرة الشهيرة بين العقاد وطه حسين في الثلاثينيات. ومن المغالطة أن

نزعم،فيمايذهبيحيى حقي،أن الذي أخَّر تأثر هيكل بالأدب الإنجليزي أنه أدب الدولة المحتلة للوطن،وإنما السبب راجع إلى هذا التقارب الخفي بين التيارات الثقافية في حوض البحر الأبيض،تقف فيها إنجلترا بمعزل بجزيرتها وضبابها وكنيستها،وإلى أن الجيل الذي سبق هيكل تلقى علومه في فرنسا،وترجم عنها،وبقيت رواسب هذه الثقافة متشبثة بأرض مصر،لايفلح الإنجليز في اقتلاعها بتحويل تيار التعليم والبعثات من فرنسا إلى إنجلترا. ولميبدأ الأدب الإنجليزييزاحم الأدب الفرنسي إلا حين تخرج طلبة المدارس الثانوية والعالية التي اعتمدت مناهجها على اللغة الإنجليزية. حدث ذلك حوالي 1919 سنة الثورة الوطنية التي أسهمت في تجسيد معنى الأدب القومي في النفوس،وروح الاستقلال في وعي الأمة. وذلك من قبيل المفارقة التي تدل على تصاريف القدر فيمايقوليحيى حقي.

هذا التأويل لعمليات المثاقفة التي انطوى عليها هيكل،فيما قرأهيحيى حقي الذييشاركه في مزاج اللاتين،له مايدل عليه في كتابات هيكل المتعددة،ابتداء من مذكرات الشباب وانتهاء بمقالاته الأخيرة المنشورة بعد وفاته في كتاب«شرق وغرب»،وله مايدل عليه فيما أكدهيحيى حقي نفسه من أن رواية«زينب» ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار وإقامة الحبكة على عمود الحب والدوران حوله. ودليل ذلك أن البطلة تصاب من جوى الحب بالسل وتموت كغادة الكاميليا الفرنسية والدماء تنزف من فمها فتمسحها بمنديل إبراهيم. أضف إلى ذلك التأثر بفلسفات مسيحية لاتعرفها القرية المصرية،ومجيء ذلك بصورة لايألفها أدبنا أو قصصنا،كما حدث في اعتراف حامد لشيخ الطريقة،أو تقبيل الحبيبة ثور الحبيب الغائب إذا اشتاقت له كما فعلت زينب.

هذه الملاحظات دالة على مزاجيحيى حقي وطريقته في القراءة بالقدر الذييمكن أن تدل على«زينب» المنظور إليها،تأويليا،من خلال عدسة المشابهة بالآخر الفرنسي تحديدا،وهي عدسة تؤكد المماثلة على حساب المغايرة،وتبرز منطق الاتفاق أكثر من إبرازها منطق الاختلاف،فتؤدي إلى استنطاق معطى النص بما حدّدته بؤرة العدسة من قبل،ومن ثمَّ تفسيره بطريقة: هذه بضاعة الآخر ردّت إليه، وإنجاز الأنا المردود إلى الآخر في العلاقة التي تصل التابع بالمتبوع،حيثينطوي فعل المقايسة على نوع من القيمة المرتبطة بمنظور المتبوع لا التابع. ولكن ماذا لو استبدلنا بعلاقة الأصل-الصورة،المضمرة في فعل المقايسة،علاقة التقابل بين أطراف متوازية؟ وكيف نرى المشابهة نفسها لو نظرنا إليها من منظور المخالفة،في الفعل الذي تتوتر العلاقة بين أطرافه؟

أتصور أن ملاحظاتيحيى حقي نفسهايمكن رؤيتها بواسطة عدسات مغايرة،تقلل إلى حد كبير من دلالة التقليد في اعتراف حامد لشيخ الطريقة الصوفية،خصوصا حين تقرن هذه العدسات الجديدة مابدا على أنه«اعتراف» باستهلال«أخذ العهد» الذييصل المريد بالقطب فيمايجاوز معنى الاعتراف المسيحي ويختلف عنه اختلافا جذريا. وبالقدر نفسه،تصل هذه العدسات،على مستوى ضبط بؤرة المنظور المغاير،بين تقبيل زينب لثور الحبيب والمعتقدات الشعبية الريفية التي تصل الحيوان بصاحبه الوصل الحميم،في سياقات اجتماعية لميكن الفلاحيستغرب فيها النوم إلى جوار«المواشي» أو بالقرب منها في مكان واحد.

أضف إلى ذلك الموروثات الأدبية القومية(الرسمية) التي انسربت إلى الموروثات والمعتقدات الشعبية أو المحلية،أقصد إلى تلك الموروثات التي أباحت لعنترة العاشق رغبة تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغر عبلة المتبسم،وسمحت لجمل المُثَقِّب الْعَبْدِيِّأنيشكو له ومنه كل ذلك الحِلّوالارتحال الذي لايبقي ولايقي،بالقدر الذي سمحت للْمُنَخَّل اليشكري أنيحب بعيره ناقة حبيبته كييشمل بالحب الذي شعر به كل الكائنات حوله.

ولا أهدف من هذا التأويل المضاد إلى مايمكن أنيبدو،في نظر البعض على الأقل،تهوينا من ملاحظاتيحيى حقي الذي ندين له بالكثير،خصوصا في تأسيس أفق«فجر القصة» العربية في مصر،وإنما أسعى إلى بيان أن ملاحظاته نفسها تؤدي دلالة مغايرة،لو نظرنا إليها من منظور مضاد،هو منظور الأدب القومي الذي سعى هيكل إلى تأسيسه بالإنجاز الإبداعي وتأصيله بالصياغة الصورية للمفاهيم،وذلك منظوريستبدل بعلاقة الأصل-الصورة علاقة التقابل بين أطراف متوازية،متكافئة،ومن ثمَّ البحث عن دلالة متأصلة،في ميراث الأنا،بدل الاقتصار على الدلالة التي تعطف الأنا على الآخر في علاقة اتباع وحيدة الجانب.

وإذا أضفنا إلى ذلك النظر إلى ملاحظاتيحيى حقي من منظور فعل المعارضة الذي أتحدث عنه،والذييؤديه نص«زينب» في بُعد وظيفي أساسي من أبعاده،تجلت الملاحظات نفسها بوصفها دوالا مغايرة في المعاني التييؤديها النص،من حيث هي،في هذه الحالة،مؤشرات على فعل المعارضة الذييلزم عنه أنيقوم النص المعارض(بكسر الراء) بالتذكير بالنصوص المعارضة(بفتح الراء) على مستوى المشابهة،ليؤكد بعلاقات المخالفة مغايرته الخاصة،في الآليات التي تحيل النصوص المعارضة(بفتح الراء) إلى مايشبه الأصل الأوديبي للنص المعارض(بكسر الراء) الذييستمد نسغوجوده من الأب الذييتمرد عليه.

ولذلك فإن رواية«زينب» تركّز على خصوصية القرية المصرية في وسطها الطبيعي وعلاقاتها الاجتماعية المائزة،وتجاوب مابين البشر والمكان بمايردّالمكان على البشر،ويبرز البشر في تفاعلهم مع المكان،ولكن على نحويؤكد الحضور المخصوص لمعتقدات القرية المصرية وأعرافها وتقاليدها وتراتب صلاتها،سواء في تقنيات السرد التي تسقط الزمان على المكان،أو تحاول أن ترى علاقات البشر في تضاريس المكان،والعكس صحيح بالقدر نفسه،مؤكدة تباين المستويات اللغوية للحوار الذيكشف،بدوره،عن تباين الشخصيات الدالة في توازياتها المتقابلة،وفي علاقاتها بالأحداث التي تتراتب بمايؤدي إلى إبراز المنحنى المخصوص لمأساة التخلف في الرواية،تلك المأساة التي ترد المرأة على الرجل في مواجهة«ظلامات الجمعية» التي تبدأ منها الرواية وتنتهي بها،مؤكدة خصوصية مشكلاتها،ومن ثمَّ خصوصية رؤيتها المستقلة. وذلك مااقترب منهيحيى حقي عندما لاحظ أن الرواية تجعلنا نعيش معها في الريف،ونشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه،ونخالط عن قرب أهل القرية جميعا،ونتعاطف مع مشكلاتهم التي لايعانيهاغيرهم،في الدائرة التي تربط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض وبخاصة محصول القطن.

ولايبعد عن ذلك مايسهل رؤيته،في منظور الاختلاف،من أن نص الرواية لايتردد في الإشارة التصريحية المباشرة،بعد الإشارة المكنية،إلى فضاءات الآخر الموازية أو المغايرة،وفي تفاعل علاقات الحضور والغياب،مابين قطبيّ: المثال المحتذى والنقيض المتمرد عليه. وآية ذلك ماينبني عليه السرد من«مناظر وأخلاق ريفية»،خصوصا حين تلفت«المناظر» العين إلى«هاته الليالي البديعة» التييموج في جوها نسيم الصيف العليل في الريف المصري الذي تزدان سماواته الصافية بالنجوم اللامعة،حيث الفلاحون تحنو عليهم«هاته الليالي الساهرة» التي«يعتاضون بها عماينااله المترفون من أسفارهم إلى أجمل بقاع الأرض» أمثال سويسرا وفرنسا.

أما«الأخلاق الريفية» فتلفت انتباه العقل،حتى من قبل أنينتهي الفصل الأول للرواية،إلى النظرة الوضعية التي ثقفها المؤلف المضمر من الفلسفة الوضعية في فرنسا،والتينطقها الراوي بواسطة الكلمات المباشرة التي تومئ إلى هذا المؤلف والتي تدل على مايتناقله الأفراد«بالوراثة وبالوسط»،وما ألفه الفلاحون الفقراء من حياة الشظف التي تعودوا معها«ذلك الرق الدائمينحنون لسلطانه منغير شكوى ومنغير أنيدخل إلى نفوسهم قلق»،شأنهم في ذلك شأن الملاك الذينيخضعون لقوانين حتمية مشابهة تنتقل إليهم بالوراثة وبالوسط،فيعيش كل منهم كما عاش آباؤه: «يحافظ على القديم ولايفكر في أنيغيّرمن عادات سلفه شيئا. و إذا حدثك عن الماضي حدثك عنه باحترام وتبجيل».

ومن الشائق أنيلتفت القارئ إلى آثار الفلسفة الوضعية ما بين سطور«زينب» المكتوبة في فرنسا،داخل سياقات فكرية تتجاوب فيها امتدادات أوجست كومت وفلسفته الوضعية،وذلك أمريبين عنه إلحاح الرواية على قوانين الوراثة والوسط،على نحو تكون نتيجته الأخلاق الريفية المقدورة على حيوات الأفراد،والجبرية الاجتماعية التي تتأبى على محاولات رسل الإصلاح،والتي تنتهي بأضواء الفجر التي تشعّها الصفحة الأولى من الرواية إلى الظلمة،وبمصائر أغلب الأبطال الفقراء إلى المأساة،فتموت زينب بداء الصدر محرومة من الحبيب،ويرضى إبراهيم بغربة الجندية في السودان مدركا أن القضاء النازل لامحيص منه،ولافائدة من التسخط عليه،وينتهي مصير عزيزة إلى السجن العتيق الذي تُعَوَّدُعليه النساء كمايُعَوَّدُالمريض على مرضه وفراشه. أما حامد فينتهي الأمر به إلى التوحد في المدينة،بعيدا عن القرية التي هجرها،بعد أن أدرك أن للوراثة والوسط الدور الأكبر في الوعي الاجتماعي الذييقوم على قوانين حتمية تؤدي إلى الحفاظ على القديم الجامد.

ومن اليسير أن نلمح علاقة متجاوبة بين النظرة السلبية لهذا النوع من الحفاظ على القديم في رواية«زينب» وبين تأكيد هيكل،في المذكرات الباريسية،أن أهم ماينقص المصريون في كل مسألة من المسائل وفي كل طبقة من طبقات المجتمع هو الشعور وجوب التجديد،وأن هذا النقصيؤدي إلى سيطرة دعاة العودة إلى الماضي وتقديس القديم لمجرد قدمه. هذه السيطرة،بدورها،هي ماكانيعاني منه حامد في«زينب» بوصفه واحدا من الشباب الذي حاول أنيستمتع بوجوده دون أنيخضع لقيود الماضي. ولكن نص الروايةيقول لنا: «أنَّيجد الشاب هذا المتاع في مصر؟.. هو بين اثنين كلاهما شر: إما أنيبقى في ذلك الموت الذي تأتي به الحياة الموروثة.. أويرتمي في أحضان الفضلات الفاسدة التي رميت بها هذه البلاد المسكينة من الغرب السعيد المجرم».

وإذا كان النقيضيومئ إلى نقيضه في الجُمل السابقة،وتبدو فضاءات الغرب بديلا من فضاءات الشرق التيينقصها روح التجديد،فإن التناقض بين الأطرافيسقط نفسه على كل طرف على حدة،فيتصف بالإيجاب والسلب معا،على نحو تغدو معه الأخلاق الريفية مبعث الإعجاب والأسى في آن،شأنها شأن الغرب الذيتصف بالشيء ونقيضه،في علاقته بهاته البلاد المسكينة،فيغدو: «الغرب السعيد المجرم» الذيينطوي على معنى المثال المحتذى والنقيض المتمرد عليه،والذييظليدفع في حاليه الأنا إلى أن تستعيد هويتها الوطنية لتؤكد حضورها إزاءه.

وإذا كانت«زينب» غير المتعلمة هي الوجه الآخر من«حامد» المتعلم،في معنى الضحية الناتجة عن التخلف المحكوم بالوراثة والوسط في الرواية،ومن حيث تركيز الرواية على خصوصية موضوعها،فإن«زينب» هي اللازم المنطقي في علاقات التوازي والتقابل لحضور«عزيزة» التي تعاني ماتعانيه«زينب» في التحليل النهائي،لأنها تنتهي إلى سجن أبدي لايختلف في الدلالة عن الموت الذي انتهت إليه زينب،وذلك على نحويبرز مشكلة التخلف المضاعف المفروض على المرأة،والملح على وعي هيكل في الوقت نفسه.

وما أدلَّماكتبه هيكل عن ذلك التخلف في مذكرات الشباب،كلما طالع مشهدا من مشاهد تقدم المرأة الأوروبية وتحررها،ابتداء من المرأة الباريسية الأولى التي اقتحمت عليه مقصورة النوم في القطار الذاهب إلى باريس،وانتهاء بمدام سنيار التي اعتاد أنيقضي أوقاتا طويلةيحادثها بما كانيسعده أنيتحدث به إلى أهله من السيدات المصريات دون حرج،مرورا بالصديقات والزميلات اللائي تعرف عليهن في المناسبات الاجتماعية المختلفة،أو جلس إلى جوارهن في قاعات المحاضرات والدرس المتباينة،فعاودته ذكرى مواطناته حسرة بلغألمها أعماق نفسه،فكتب بعد أشهر قليلة من إقامته في باريس،تحديدا في الرابع من ديسمبر 1909،يطرح على نفسه السؤال الحتمي: أليس في هاتيك اللائي رأيت مَن تضارع في أخلاقها نساءنا وفتياتنا؟

ويجيب عن السؤال المؤرِّق بقوله: لاشك أن الكثيرات جدا منهن أحسن وأرقى بكثير من نسائنا لأن لهن فضائل خاصة بهن،في حين كل فضائل نسائنا سلبية،لأنهنيسرن في الأغلب على قاعدة أن من العفة أن لاتَجِدَّ. لكن هذه الإجابة الشاجية لم تمنعه من التطلع إلى مستقبل أفضل لمواطناته،بل دفعته إلى المزيد من الإيمان بأنهن لو خرجن إلى الوجود الحي واختلطن بالرجال،وخبرن كل ما في الحياة،لوصلن إلى خلق شخصية جديدة لأنفسهن،وفي الوقت عينه هَذَّبْنّالشبان،وبعثن إلى قلوبهم إحساسا بمعنى الحياة الإنسانية التي تحويغير الشهوات الضيقة التي لايفهم أولئك الشبانغيرها.

وقد دفعه هذا الإيمان إلى الكتابة عن«قضية المرأة» فيما أرسله من مقالات وقصص من باريس إلى«الجريدة» في القاهرة،وإلى متابعة الكتابة عن القضية نفسها بعد عودته إلى القاهرة،منتقلا من«الجريدة» إلى«السفور» التي ظهرت بعد توقف«الجريدة» سنة 1915،فنشر مقالاته ودراساته عن المرأة والإصلاح الاجتماعي بعد أن كتب عن الحجاب،كما نشر آراءه عن«أزمة الزواج» و«العائلة المصرية» و«غلاء المهور» مهاجما«الروح الرجعية»،حتى من قبل أنينشر مذكراته الأوروبية فى«السفور» منذ مطلع سنة 1916. وهي المذكرات التي كتب«زينب» أثناء كتابتها،ملحا على قضية المرأة التي شغلت حيزا لافتا

من المذكرات،وشغلت بؤرة الأحـداث في الرواية،وذلك مـن منظـور وعي تلح عليه ضرورة مواجهة ما أطلقت عليه الرواية«ظلامات الجمعية» أو العادات البالية للمجتمع الذي عانت منه أمثال زينب وعزيزة.

وقد دفعت«ظلامات الجمعية» هيكل إلى الانحياز إلى أفكار قاسم أمين التي صاغها في كتابيه«تحرير المرأة» (1899) و«المرأة الجديدة» (1900) أثناء دراسته في مدرسة الحقوق التي تخرج منها بعد وفاة قاسم أمين بعام واحد على وجه التقريب،وارتحل بعد التخرج إلى فرنسا في السابع منيوليو 1909،سائرا في طريق المثاقفة نفسها التي سبقه إليها قاسم أمين،ذلك المفكر الذي تصفه رواية«زينب» صراحة بأنه الأستاذ الذييدين«حامد» بمذهبه. ولميكن من قبيل المصادفة،والأمر كذلك،أنيكتب هيكل،بعد أن استقر به المقام في باريس،مقالاته التي أرسلها إلى«الجريدة» عن قضية المرأة،ونشرتها«الجريدة» بالفعل مابين شهري أغسطس وأكتوبر 1910،بعد أشهر معدودة من بداية كتابة رواية«زينب» في إبريل 1910.

وهي البداية التي حدّدها هيكل نفسه في مقدمة الطبعة الثالثة من الرواية،لافتا انتباهنا إلى أهمية شهر إبريل من مذكراته،بوصفه الشهر الذي بدأت فيه كتابة الرواية التي تحاول الانتصاف للمرأة المصرية من ظلامات مجتمعها،والشهر الذي لميتردد هيكل في العاشر منه أنيكتب في مذكراتهمؤكدا أن النظرة المتخلفة إلى المرأة بوصفها حيوان المتاع والشهوة هي نظرة أخسّمن أن تجد نصيرايريد الإبقاء عليها. ويمضي هيكل،في ذلك اليوم،قائلا:

«لاأشك لحظة في أن فتياتنا اليوميخجلن أنيرين أنفسهن موضع اعتبار كهذا. ويعلم الله(أنني) لو سمعت أن أحدا وجّه إليَّ مثل هذه التهمة الشنعاء لما ونيت لحظة عن طلب دمه ليغسل به ما نسب إليَّ من العار. ولكن فتياتنا مسكينات ومعذورات. نعم إني أعذرهن وأتألم لهن. ليس ذلك ذنبهن. ولميك لِيَدِهِنَّفي هذه الجناية عليهن من نصيب. وهنيحتملنها ميراثا أليما عن أمهاتهن وجداتهن. ولايرحم الزمن شبابهن،بل هو كعادتهيزيد المصاب مصائبَ وذا الألم آلاما ويرمي على رؤوسهن أثقالا جديدة من الحجب أخشى أنينؤن بحملها».

ودفاعا عن هاتيك الفتيات المسكينات المعذورات،وتأكيدا لحقهن العادل في مواجهة ظلامات الجمعية،أخذ هيكل في شهر إبريل من سنة 1910 في كتابة«زينب» التي رَدَّجريمة موتها الفاجع إلى هذه الظلامات المرتبطة بالتقاليد الجامدة للوراثة والوسط،وجعل من مأساة زينبغير المتعلمة الوجه الآخر من مأساة عزيزة المتعلمة التي كتبت إلى حامد قائلة:

«هل تظنيا أخي حامد أنَّا معشر البنات سعيدات في ذلك السجن العتيق؟ إنكم تحسبوننا دائما راضيات،ولكن اللهيعلم علقم ذلك الوجود المر الذي نحتمله مرغمين،ثم نُعوَّدُعليه قليلا قليلا كمايعوّد المريض مرضه وفراشه».

ولم تكن عزيزة في هذا الذي كتبت سوى قناع آخرينطق من ورائه المؤلف بما قال مثله في مذكراته،في الشهر الذي بدأ فيه كتابة زينب،خصوصا حين تحدث عن تعاطفه مع مواطناته المسكينات اللائييعذرهن ويتألم لهن،في احتمالهن الميراث الأليم الذي ورثنه عن أمهاتهن وجداتهن بحكم قوانين الوراثة والوسط الصارمة التي لم تغب عن صفحات رواية«زينب». ويبدو أن حماسة التمرد على هذه القوانين،وهي الحماسة التي شعرت بها عزيزة في رسائل حامد إليها،كانت أحد الأسباب في سعادتها بالقرب منه والميل إليه،في سياق التمرد على ظلامات الجمعية،فقد وجدت فيه قلبايحسّمعها ويحبها حتى في انتسابها إلى«الضعيفات» اللائي هن«في حاجة» لمنيتقوين به. وآية ذلك مايردُّبه حامد على رسالة لها،حينيكتب قائلا:

«حقا لابد أنيكون للحسّاسة من السيداتغصة بسجنها. وإني لآسف معها أكبر الأسف على ظلم حلّبها منغير ماسبب. وأسائل نفسي ماهذا القضاء الذي حكم عليهن هذا الحكم القاسي؟،فأرتدّعلى أعقابيغير قادر على جواب أجيب به نفسي».

ولكن المؤلف المختفي وراء قناع حامد لديه الإجابة عن السؤال الذي أَرَّقَعقل حامد،أعني الإجابة التي دفعت ذلك المؤلف إلى الكتابة المباشرة الصريحة عن مشكلة أمثال عزيزة،قبل أنيكتب«زينب» وبعدها،وفي أثناء كتابتها على السواء. ويضع موضع الصدارة من اهتماماته قضايا حجاب المرأة،ومآسي الطلاق وغيره من مشكلات الأسرة،ولايكف عن ذلك خلال انشغاله بالمحاماة أو تفرغه للعمل السياسي،فقد رأى في قضايا تخلف المرأة بؤرة دالة على مشكلات تخلف المجتمع بأسره.

وآية ذلك أنه استهل الدفاع القانوني عن قضية المجتمع التي أصبحت قضيته،من حيث هو محام وطني،بعد نشر«زينب» بقلم مصري فلاح،بالكتابة عن إصلاح قانون الأحوال الشخصية،وصاغكتابه المفتوح إلى ناظر الحقانية عن تعديل قانون المحاكم الشرعية وتشريعات الأسرة،وواصل مقالاته عن الطلاق وتعدد الزوجات في «السفور» مؤكدا أن كل خطوة تخطوها الأمة نحو استقلالها وحريتها تضيف حتما إلى إحساس المرأة كما تضيف إلى إحساس الرجل،وتجعلها كما تجعله أقل احتمالا للضيم.

وأتصور أن تجاوب مكونات هذا الوضع،في سياقه التاريخي الخاص،يفرض علينا إعادة قراءة«زينب» من منظوره،لا على سبيل أنها دليل علىغلبة الطابع الفرنسي على مولد الأدب العربي الحديث في مصر وإنما على سبيل أنها معارضة تهدف إلى تأكيد موضوعها الخاص،وإبراز الهوية المستقلة لمشكلات بطلاتها وأبطالها،في علاقات المشابهة والمخالفة بما وجده هيكل في روايات: بول بورجيه وهنري بوردو وألكسندر دوماس الابن وغيرهم من إقامة الحبكة على عمود الحب والدوران حوله.

صحيح أن الصلة لافتة حقا،على مستوى المشابهة،فيما لاحظيحيى حقي قبلغيره،بين نهاية زينب التي تموت بداء الصدر لفقدان الحبيب ومصير«غـادة الكاميليا» التيتموت بالداء نفسه،كمـا لـو كـانت نهـاية مارجريت جوتييه في رواية ألكسندر دوماس الابن التي أصدرها سنة 1848 (وعرضت على المسرح ابتداء من سنة 1852) هي الأصل في نهاية زينب بطلة الرواية التي فرغهيكل من كتابتها في مارس سنة 1911،في موطن مارجريت جوتييه،وحيث كانيمكن لهيكل الشاب أنيشاهد عرضا من عروض أوبرا جوسيبو فردي«لاترافياتا» المأخوذة عنغادة الكاميليا،تلك الغادة التي أصبحت نموذجا من نماذج الأدب العالمي الشهيرة،خصوصا بعد أن قامت جريتا جاربو بتمثيل فيلم«كاميل» (سنة1936) المأخوذ عن الرواية الأصلية.

وصحيح أنه على مستوى المشابهة نفسهيمكن القول،مع إبراهيم عبدالقادر المازني في النقد الذي كتبه عن الرواية في«السياسة الأسبوعية» في السابع والعشرين من إبريل 9291،إن الرواية تمثيل قصصي للصراع الحاد بين الحب والواجب،والنزاع العنيف بين العقل والعاطفة،حيثينتصر الواجب على الحب،والعقل على الهوى،بمايؤدي إلى دمار زينب كما أدى إلى دمار مارجريت جوتييه التي لميذكرها المازني في مقاله الذي نشره في جريدةيرأس تحريرها هيكل نفسه.

ولكن من الصحيح بالقدر نفسه،وربما الأصح،على مستوى المخالفة المقابل،أن شخصية زينب الطالعة من صميم الريف،والمعجونة بطمي النيل،تطرح نموذجا مضادا من منظور المعارضة،سواء في عملها في الحقول كغيرها من الرجال والنساء بأجر لايسد الرمق،وفي استجابتها العاجزة إلى الظلم الذيتناقله مجتمعها«بالوراثة وبالوسط»،وفي حرصها على عرضها بوصفها الزوجة المحملة بالمسئولية والشعور الديني بالواجب نحو رجل ائتمنها،فلا تسمح لمشاعرها الخاصة المقموعة إلا بمايؤدي بها إلى الهزال فالمرض فالموت. ويتحول موتها إلى دليل رمزي على«ظلامات الجمعية» التي لم تسمح لها بممارسة حقها الإنساني في الاختيار،أو حتى التعبير عن ذلك

الحق. ولذلك فإنها تموت في وسط الليل الذييغمر بظلمته ضوء الفجر الذي نهضت معه في الصفحة الأولى من الرواية،على نحو تستعيد به النهاية البداية لتبرز حدة المفارقة مابين نور الأمل وظلمة اليأس،في خصوصية المشكلة المحورية التي تتحدد بها خصوصية«زينب» وصياغة حضورها الروائي.

وعندما تنهض زينب-الشخصية ممثلة لهذه الخصوصية،على امتداد صفحات الرواية كلها،نضرة كالربيع الريفي الواعد الذي سرعان مايذبل في مصر،فإنها تجسّد المغزى المتعين لحضورها على مستوى المخالفة،في فعل المعارضة الذيبدأ بمشابهة الظاهر لينتهي إلى تأكيد مخالفة المبدأ الأساسي للدوافع.

ولذلك اختار هيكل أن تكون قضية تخلف المرأة البؤرة الأولى للحبكة في روايته التي اتخذت من اسم امرأة ريفية عنوانا لها،اسم امرأة لايشير إلى زهر الكاميلياCameliasالذييدل على أن صاحبته مبذولة لمنيدفع الثمن من الرجال القادرين،وإنمايشير إلى«ولية» من الصالحات،في رمزية الدلالة التي ترتبط في السياق الداخلي للرواية بالحفاظ على العرض،ومن ثمَّ على شرف الزوجغير المحبوب،حتى لوكان الثمن هو الحياة نفسها،فداءًللحب المقموع الذي لميعرف التحقق قط.

ولعلي لاأذهب بعيدا فيالتأويل المضاد،حين أربط بين إيحاء التسمية وتصعيد البطلة إلى مستوى النموذج الدال على بنات جنسها المتعين في الوطن كله،انطلاقا من الوعي بأن تخلف المرأة الريفية هو حجر الزاوية في تخلف المجتمع المصري بأسره،والعلامة الأولى على«ظلامات الجمعية» إذا استخدمنا المفردات الخاصة بالرواية ذاتها. وليس من المصادفة أنيكتب هيكل عن وضع المرأة في مذكرات باريس،بعد حوالي شهر من بداية إقامته فيها،قائلا: إن الواقع الذيحول بيننا وبين العدل في مسألة المرأة ليس هو الدين،وإن اجتهدت طائفة أن تلصق كل شيء به،ولكنه الاستبداد الذي تخلل نفوسنا وأفسد ملكاتنا،وتوصل شره إلى الدخول في دمنا،فلا نكتفي بظلم النساء بل نظلم الدين الذي لاذنب له في ظلم النساء.

ولذلك استهل هيكل محاولاته القصصية الأولى،قبل نشر زينب،بأن كتب عن الظلم الواقع على المرأة،كما فعل في قصة«انتقام من الجمود» التي أرسلها من باريس إلى«الجريدة» التي نشرتها في السادس والعشرين من إبريل سنة1911،بعد حوالي شهر من انتهاء كتابة المخطوطة الأولى لروايته،محققا بذلك بعض ما تطلع إليه من أدب قومي،كييؤكد الهوية التي اكتمل وعيه بها في باريس،ضمن سياق علاقة التوتر بالآخر.

وأتصور أن هذا السياق انطوى على دلالة الخصوص التي تضمنها اختيار المرأة الريفية موضوعا للقص،من حيث هي سليلة«إيزيس» الرمز المصري الخالص في أعين مَن أخذوايتحدثون عن المعاني الواعدة للوطنية المصرية التي أبرزتها ثورة 9191 ووصلت بها إلى ذروة صعودها الشعبي،أقصد إلى تلك المعاني التي نطق بها الحجر عليديّالمثَّال محمود مختار(1891-1934) الذي ولد بعد هيكل بثلاث سنوات،والذي جسّد في نحته الحضور الرمزي متعدد الأبعاد للفلاحة المصرية التي سرعان ما أصبحت علامة على«نهضة مصر» في تتابع فني،بدأ بعرض تمثال«عايدة» في صالون الفنون بباريس سنة 1913،وانتهى بحشد من تماثيل الفلاحة المصرية تحت أسماء: «الخماسين» و«نحو ماء النيل» و«على شاطئ الترعة» و«الفلاحة والماء» و«حاملة الجرة» وغيرها.

وكلها تماثيل تصوغأسطورة الفلاحة المصرية المنتسبة إلى«إيزيس» في الدلالة على الخصب والتجدد الربيعي،والدلالة على مقاومة قوى الظلم المستبد،ومن ثمّ التطلع إلى الانتصار عليه والنهوض على أنقاضه. وكان ذلك بعد عودة هيكل إلى القاهرة،وفي موازاة كتاباته عن وضع المرأة التي انطلقت من منظور«الإصلاح الاجتماعي» في«الجريدة» منذ سنة 1911.

-4-

هذا البعد الأخير،في النهاية،هو مايصل المناظر والأخلاق الريفية في نص رواية«زينب» بدلالة من دلالات النزعة التي تغنى بها«شاعر الوطنية العظيم» مصطفى كامل فيما وصفه هيكل في تراجمه المصرية،وهي دلالة لم تفارق،في هذا السياق،دلالة التمرد على الأعراف القديمة الجامدة التي تنتقل بالوراثة وبالوسط،ومن ثمّ التمرد على أخلاق«الجمعية الغاشمة» أو المجتمع الظالم الذييريد المرأة على مالاتحب،ويفرض عليها حجاب الوجه والعقل وسجن الجسد والروح.

ومن منظور هذا البعد،كانت الرواية تحقيقا للمعنى الذي سبق أن أكّده قاسم أمين الذي تأثر به هيكل أبلغالتأثر عندما قال: «إن الإنسان لايباح له أنيغضب على وطنه إلا كمايغضب الولد من أبيهغضبا ممزوجا بالأسف والحنو». وكانت الرواية،من هذا المنظور،وصلا بين مشاعر الأسف والحنو من ناحية،والمشاعر التييشيرها التطلع إلى المستقبل الموصول بفضاءات الآخر بمعنى أوغيره من ناحية أخرى.

أعني المشاعر التي تلفتنا إليها كلمات الراوي المباشرة عن حامد بطل الرواية وقناع هيكل الشاب،خصوصا حين تؤكد هذه الكلمات«أن أحلام حامد

وآماله في المستقبل كبيرة جدا،وأنه مهمايكن مخلصا في قوله أحيانا إن خير عملنا أن نغنم الحاضر،فإن قضية المستقبل تشغل باله وتعاوده في أوقات مختلفة،وكأنه كانيدين بمذهب أستاذه قاسم أمين: اللذة التي تجعل للحياة قيمة هي أنيكون الإنسان قوة عاملة ذات أثر خالد في العالم. فلميكنيمر به وقتييأس فيه من المستقبل،بل كان هو الشيء الوحيد الذييجعلهيستبقي حياته».

والحديث عن المستقبل،في مثل هذا السياق،حديث عن تطلع الفلاحة التي رفعت رأسها في تمثال«نهضة مصر» لمختار سنة 1928،كأنها رجع أغنية سيد درويش:«قوميا مصري مصر أمك بتناديك-خد بنصري نصري دين واجب عليك» في ثورة 1919،وذلك في دلالة الأنوثة(أو الأمومة) المتجسّدة في الفلاحة التي أصبحت رمز مصر كلها،في توجهها صوب المستقبل الذييستند إلى عمق التاريخ،ويدفع إلى الأمام بالأصيل من رموزه،كأبي الهول الذي تستند إلى(طرف) رأسه الفلاحة في التمثال،تأكيدا لتجاوب تطلع المستقبل مع ميراث الماضي الوطني العظيم في الإصرار على التقدم. وهو الإصرار الذيدعمه معنى المواجهة لعواصف«الخماسين» التي جسدها تمثال فلاحة أخرى من فلاحات مختار الذي شغل بتماثيلهن،مابين سنتي 1925-1930،كييبرز تجليات أنوثة الفلاحة الرامزة إلى معاني الخصوبة الواعدة بالمستقبل،المندفعة في عزم وصبر،تؤكدهما خطوة الفلاحة التي تدفع قدمها كالوتد إلى الأمام،مع باقي جسمها الذييتمترس في مواجهة«الخماسين» التي لا تخلو منغبار الطلع.

ولذلك تبقى من حكاية زينب التي تذهب كالليل الذييعقبه النهار كلماتها التي توصي فيها بإخوتها الصغار،كي لايتكرر ماحدث لها،وكي تنجو من مصيرها المحزن بناتها اللائي لم تنجبهن،وحفيداتها اللائي لم تعرفهن،فالمصير الذي تقاومه حكاية زينب هو المصير الذي ترهص بنقيضه. أداتها في ذلك سرديميل بالرمز إلى معنى الأمثولة في الدلالة على المستقبل الذي حلم به حامد،الدلالة التي تصل حامد(قناع هيكل) بأساتذته الذين علموه أنه لامستقبل مع اليأس من تحرير المرأة الذي هو تحرير الوطن،والعكس صحيح بالقدر نفسه.

وذلك هو السبب في أن كلمات الراوي التي كشفت عن تتلمذ حامد على قاسم أمين،في الرواية،لم تكن مؤكدة علاقة التلمذة التي وصلت حامد(قناع هيكل) بأفكار قاسم أمين الداعي إلى«تحرير المرأة» فحسب،وإنما كانت هذه الكلمات،في الوقت نفسه،قريبة كل القرب من كلمات«شاعر الوطنية» مصطفى كامل الذي أكّد أنه«لاحياة مع اليأس،ولايأس مع الحياة» في الوعي

الذيينطق من وراء قناع حامد،فمصطفى كامل هو الوجه الآخر من قاسم أمين في مكونات النزعة الوطنية الجديدة التي انطوى عليها هيكل،وهويصوغالملامح الأولى لما أطلق عليه اسم«الأدب القومي» الذي كانت رواية«زينب» من أبرز نماذجه الأولى في الأهمية والدلالة.

ذكريات عصفور من الشرق

هناك مشاهد تثبت فيالذاكرة على نحو خاص، لا تفارقها رغم تعاقب السنوات وتغير الأحداث والوظائف والأمكنة التييمر بها المرء. وقد تعلمنا من علماء النفس أن الذاكرة لا تستبقيإلا المشاهد التيلها أهمية عند صاحبها، سواء على مستوى الوعيأو اللاوعي. أعنيالأهمية التيتحفر دلالة مشهد بعينه فيالذاكرة، مرتبط بحلم حيويأو رغبة عارمة أو أمل واعد أو إيمان عميق.

ومن هذه المشاهد التيقد نراها فيكتب قرأناها، أو روايات استمتعنا بها، أو أماكن زرناها وتعلقنا بها، أو أحداث عانيناها وظلتغائرة فياللاشعـور منغير أن تفقـد تأثيرهـا. وقـد تتبدل هـذه المشاهـد حسـب المراحل العمرية، أو المستويات التعليمية، أو التجارب الحياتية، لكنها تبقى حاسمة التأثير فيمجالها، تتعلق بها الذاكرة كما تتعلق بشيء حميم، أو تقاومها الذاكرة على مستوى الوعيوحده، كما لو كانت تقاوم شيئا دميما أو مخيفا.

ويمكن لكل واحد منا أنيختبر نفسه من هذا الجانب، ويترك العنان لذاكرته فيأحوال التوحد، أو فيأحوال الاسترخاء التيتسمح للذاكرة بالتداعيالحر، فتنثال على صاحبها بما هو من جنسه شعوريا وعقليا، أو- على الأقل- من جنس الحالة التيتغلب على لحظة الاسترخاء، فتتداعى المشاهد التيبيبرز منها مشهد أو أكثر، يسطع بالدلالات، ويمور بالمعاني، ويثير من المشاعر الكثير.

من هذه المشاهد التيظلت تعاودنيلفترة طويلة من عمريالمشهد الاستهلاليفيرواية توفيق الحكيم(عصفور من الشرق). وهو المشهد الذينرى فيه محسن- بطل الرواية- يسير الهوينى، غير حافل بشيء من المطر الغزير الذيألجأ الناس إلى مظلات المشارب والحوانيت، وإلى الحيطان وأفاريز البيوت ومداخل المترو، فيميدان(الكوميديفرانسيز) فيباريس. ولم تترك شدة المطر أحدا سوى آدميواحد ثبت لهذا المطر، ومضى تحتهغير عابئ بالمياه التيتتدفق من الميازيب والسيارات التيتخوض فيشبه عباب، وتقذف بالمياه على هذا السائر الوحيد الذيلميكنيشعر بالمطر المنهمر حوله، وظل مستغرقا فيتأملاته الحالمة، وفمه ذو الشفاه العريضةيلوك البلح، ويده اليمنى- كالرسول الأمين- من جيبه إلى فمه تواتيه بالمدد، فيغير انقطاع. وكان هذا الكائن الوحيد والمتوحد فتى نحيل الجسم، أسود الثياب، على رأسه قبعة سوداء عريضة الإطار، فيقمتها فجوةغائرة امتلأت بالمطر.

وقد تابعت عيناي- فيالمشهد- الفتى المتوحد الوحيد محسن وهويفرغمن تأمل نافورة المياه، ويمضيمتمهلا بعدها إلى جانب آخر من الميدانيقوم فيه تمثال الشاعر(ديموسيه). وهويستوحيعروس الشعر، فوقف الفتينظر إليه وقد نقش على قاعدته: (لا شيءيجعلنا عظماءغير ألم عظيم..!)، ثم تطلع إلى وجه الشاعر، فألفى قطرات المطر تتساقط من عينيه كالعبرات، فتحرك قلمه، وسكت فمه، ثم همس مرددا كالمخاطب لنفسه: (لا شيءيجعلنا عظماءغير ألم عظيم. نعم). ومرت فيرأس الفتى صور من ماضٍبعيد، وهمس: «حتى هنايعرفون هذا؟!». وغرق فيالتفكير، وغرقت قبعته فيالماء حتىغاص فسال على وجهه.

لا صيحة أندريه العامل الفرنسيعلى صديقه محسن قد شغلتني، ولا تفاصيل الحوارات التيدارت بعد ذلك بقيت فيذاكرتيطويلا، وسرعان ما نسيت الكثير من تفاصيل(عصفور من الشرق) ولكن بقيهذا المشهد حيا فيذاكرتي، منذ أن قرأت الرواية فيسنوات المراهقة التيبدأت فيها تعلقيالحميم بالأدب، وانطويت على حلم أن أكون واحدا من هؤلاء الأدباء المرهفين، نحيلياالأجساد، سود الثياب، غائرياالعيون، المستغرقين دائما فيالتأمل، المترفعين عن شهوات الجسد ومنـافـع الأدب، ويتحـركون كالأنبياء المجهـولين المنبوذين من عشـاق المـادة وغلاظ المشاعر.

وكانت أحلاميقظتيتكتمل بأن أكون فيباريس، أمضيمثل محسن فيميدان(الكوميديفرانسيز) غير عابئ بالمطر، أو البشر، أنتقل كالعصفور القادم من الشرق ما بين مقهى(الريجانس) القريب أو مقهى(الدوم) الذييلتقيفيه أهل الفن وغيرهما من مقاهيباريس، لافتا الانتباه بقبعتيالسوداء ومعطفيالأسود ورباط عنقيالأسود وحذائيالأسود، تماما مثل محسن، ولا أبقى فيأيمقهى إلا لكيأرى المبدعين الذين رآهم محسن، فأعرفهم ويعرفونني، وقد ألقاهم مرارا وأنا أواصل رحلتيما بين(سان جرمان)، و(الأوبرا) ومسرح(الأوديون) والمكتبات والمتاحف التيتملأ باريس وتجعل منها فترينة الدنيا ومركز الحضارة فيالعالم كله.

وبالتأكيد سوف أسكر من نشوة الإبداع- كما فعل محسن- عندما استمع إلى السيمفونية الخامسة لبيتهوفن فيمسـرح(شـاتليه) يعـزفهـا الأوركسترا بقيـادة(جابرييل بيرنيه) بعصـاه الصغيرة ولحيتـه البيضـاء القصيرة، وأحلّق مع موسيقى بيتهوفن الذييتكلم بلغته السماوية، قوية أول الأمر فيذلك الـ(أليجرو) الجليل، منتقلا إلى أصوات الملائكة الصافية فيذلك الـ(أندانت) الهادئ، غير محتمل السرور الداخليالذييتفجر مع الـ(سكرتزو) المشرق إلى أنينتهيالفرح

المتفجر مع أضواء أنغام الـ(برستو) الأخير، وأستعيد- مع محسن- ما قاله الفيلسوف نيتشه من أنكل عواطف البشرية السامية فيالسيمفونية الخامسة.

وأمضيفيأحلام اليقظة أو أوهامها التييفجرها مشهد البداية في(عصفور من الشرق)، كم مرة فعلت ذلك؟ لا أذكر. كثيرا بالطبع. لكن كل مرة كان حلم الذهاب إلى باريسغامرا، عارما، عاصفا،يلوح كأنه الوعـد البهيج بكـل مـايكمـل الحيـاة ويرقـى بهـا. الغريب أننـينسيت ما فعلته الحبيبة(المدموازيل سوزيديبون) بالفتى محسن، وكيف فجعته فيحبه، ونسيت الحوارات الفلسفية ما بين محسن و(مسيو إيفانوفتش) حول الشرق والغرب، وهيالحوارات التيكان لها مايماثلها في(عودة الروح) التيأصدرها الحكيم سنة3391،وذلك قبل(عصفور من الشرق) التيصدرت سنة8391،ولميبق فيذاكرتيسوى هذا المشهد الذيلميمحه كل ما قرأته للحكيم وغير الحكيم بعد ذلك، وكل ما قرأته عن باريس للكثيرين الذين تحدثوا عنها،وتعلقوا بها،ورأوا فيها ما رآه الحكيم: (باريس.. فترينة العالم.. الواجهة البلورية التيتعرض خلفها عبقرية الدنيا).

وعندما ذهبت إلى باريس للمرة الأولى، لم أهدأ إلا بعد أن رأيت ميدان(الكوميديفرانسيز)، ومضيت فيالطرقات نفسها التيمضى إليها محسن، وزرت الأماكن التيوصفها، غير أنيلم أكن ألوك فيفميبلحا، ولم أكن فيفصل المطر، ولم أكن نحيلا هزيلاغارقا فيالشحوب، متلفعا بثياب سوداء وقبعة سوداء. ولم أجد(المدموازيل سوزيديبون) فيشباك تذاكر مسرح الأوديون، ولا الببغاء الذيأهداه إليها محسن معلقا فيشرفة إحدىغرف فندق(زهرة الأكاسيا) فيأحد الشوارع القريبة من محطة(بورت ديليلاس)، ولا اشتريت زجاجة عطر(هوبيجان) صغيرة من أحد حوانيت شارع هوسمان، فقد تغيرت أسماء العطور، وانتقلت مناطق الجذب الباريسي، وظهر إلى جانب مقهى(الدوم) مقاهٍ أخرى مثل(الفلور) و(الديماجو) فيشارع سان جرمان الذيندلف منه إلى منعطفات الحياللاتينيومقاهيه ومطاعمه ومكتباته التيلميسمع عنها ولميرها(عصفور الشرق) القديم: محسن توفيق الحكيم.

لميعد الخيال هو ليل الحياة الجميل، حضنا وملاذا من قسوة النهار الطويل كما قال ايفاني- الروسيالعجوز- لمحسن متأففا مثله من عالم الواقع الذيلايكفيوحده لحياة البشر، والذيهو أضيق من أنيتسع لحياة إنسانية كاملة أصبح للخيال معنى آخر فيزمن الإنترنت، تماما كما أصبح للقمر الذيتغنى به العاشقون وشبهوا به حبيباتهم معنى آخر بعد أن داس الإنسان بأقدامه على أرض القمر، مؤكدا أنه كوكب قحل خالٍ من الحياة والجمال الذيتخيلناه طويلا.

أصبح الخيال شيئا آخر، أكثر واقعية وتعقيدا من الخيال الرومانسيالذيتجسد فيشخصية محسن، فبدا مرهفا رهافة عصفور من الشرق، عصفور كانيجد مراحه وبراحه فيالأفق الرومانسيللوجود الذييعانقه الإبداع، حيث الخيال حضور فيالغياب، بل هو الحضور نفسه. ألميقل الفيلسوف الألمانيفخته إن الواقع كله هو مايصنعه الخيال؟!.. جيليصوغالأساس الممكن لوعيالإنسان وحياته، وأكد كذلك أهمية الخيال من حيث هو أصل معرفتنا الإنسانية، وأقام شيلنج اتحادا بين الخيال والشعر اللاواعيللوجود.

لقد مضى توفيق الحكيم فيإثر هؤلاء جميعا عندما صاغشخصية محسن الذيكان قناعا، واختار استعارة(عصفور من الشرق) تأكيدا للمعنى الرومانسيالذييتجسّد به الفنان طائرا محلقا، يحوّم بعيدا عن الواقع الخشن، والحياة المادية الغليظة، وينطلق فوق السها حيث تسمو الروح التيتعلو على المادة، والقلب الذيهو أسمى من العقل، والشرق الذيهو حضن البشرية الذيتلجأ إليه من كوارث الحضارة المادية للغرب الذيغرق فيحسابات الربح والخسارة وكوارث الصراعات والحروب التيلا ترحم.

ولذلك صاغالحكيم الروائيشخصية سوزيلكيتصدم أحلام الفتى الحالم محسن، وتنقلب عليه بمنطق حساب الربح والخسارة، خصوصا بعد أن وضعته فيمقارنة مع(المسيو هنري) الذيكانيقترن بالحضور العمليللمادة والنفوذ، مقابل الحضور المثاليلمحسن الحالم الغارق فيالخيال والنافر من الواقع. وكانت سوزيفيتنكّرها لأحلام(عصفور الشرق) وتحطيمها جناحيه المظهر الرمزيللحضارة الغربية بقيمها المادية الطاغية.

ولذلك، لميكن فيرواية الحكيم مايقابل حضور سوزيالحبيبة التيحطمت جناحيالعصفور سوى الفيلسوف الروسيإيفان المتمرد على الوحشية المادية للرأسمالية الغربية، العاشق لكتابات تولستويأكثر من عشقه لكتابات كارل ماركس، والذيلميقنع من الماركسية بحلها الطوباويالذييسعى إلى تحقيق العدل على الأرض، ونسيالسماء، فكانت النتيجة أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على هذه الأرض.

ويتعلم محسن من تجربة إيفان أن أنبياء الشرق هم العباقرة الذين قدموا السلام للبشرية التيأضاعتهيوم نسيت رسالته، كماينصت إلى كلماته التيتشكك فيقيمة التقدم الماديلعلم الغرب واستكشافاته واختراعاته وصناعاته، ويتمعّن فيسؤاله عن قيمة تقدم الغرب إلى جانب الاستكشاف الأعظم الذيظهر فيالشرق!

إن الغربيستكشف الأرض والشرقيستكشف السماء، وفيروحانية الشرقينبثق السلام والأمن والسكينة والكرامة لبنيالإنسان. ويستغرق محسن فيهذه الكلمات التيتدفعه إلى استعادة ديانات الشرق، واسترجاع رموزها البارزة، الأمر الذييؤديبه إلى الأولياء الصالحين الذينيقودون الضالين إلى الهداية، فينبثق فيخاطره الحضور الباهر للسيدة زينب، ذلك الحضور الناعم الرقيق الذياختفى تحت وطأة الشمس الحارقة للعقل الذيتزعمه فولتير ونيتشه.

ولكنه أخذيعود مع كلمات الروسيإيفان، فيدرك محسن أنه قد نسي حاميته التيفيالسماء، وأنه لو أحسّيدها على كتفه لما تعثّر فيخطاه أمام صورة سوزي، ولما التبست أمامه الطرق فيعلاقته بها. وتأتيالأحداث بمايؤكد ذلك، وتلقي به سوزيمن أعلىغيمات الخيال إلى أقسى مواقع الأرض، وتهجر ببغاءه هجراغير جميل، فيترك مسكنه فيجوارها، ويسكن فيالنزل الذييقطنه صديقه الروسيإيفانوفتش ليجد عنده العزاء.

وبالفعل، يجد العزاء فيأفكاره التيتعود به إلى الشرق، من المنظور الروحيالذييجعل من أوروبا فتاة جميلة رشيقة ذكية أنتجتها الحضارات الكاملة لآسيا وإفريقيا، ولكن هذه الفتاة الجميلة خفيفة أنانية لايعنيها إلا نفسها واستعبادغيرها، كأنها سوزيالذياكتشف محسن أخيرا، ومن خلال حواره مع إيفان، أنها أنانية لا تعرفغير حياة الواقع ولايهمها شقاء الغير، ولا تحب الحياة إلا فيالحياة.

وينطلق إيفان من كلمات محسن عن حبيبته الغادرة، متصورًا أنهيتحدث عن أوروبا الفتاة الجميلة، قائلا: إن هذه الفتاة ترى المجد كله فيشيء واحد، أن تضع الأصفاد فيأرجل البشر، وبدأت أول ما بدأت بأبويها: إفريقيا وآسيا..أنكـرتهمـا، وحبستهمـا، وانطلقـت فيالحياة، لايحدّها حد، ولايقوم لها شيء إلى أنينتهيبها المطاف فيبيت من بيوت الليل، تديره، وتشـاهـد فيه شجـار السكـارى، يحطمون الكراسيوالكهوف.

ويمضيإيفان فيتوسيع استعارة أوروبا الفتاة الغاوية مؤكدا أن أوروبا موشكة على دفع الإنسانية إلى هوة، قد تثوب أحيانا إلى رشدها، وترى مصيرها، فتقع فيأزمة من أزمات الغير، فتستيقظ فيها الروح، وتشك فينفسهـا، ولكنهـا سرعان مـا تعـود إلىغيّها، وتمضـيسـادرة نحو النهاية، نحو الكارثة.

ويقـود الحـوار إلى الموازنة بين الرجـل الغربيالذييعانيالاغتراب، ولايشعر بإنسانية مايصنعه بعد أن تشيأت المصنوعات، والرجل الشرقيالذيمـازاليحـس آدميته بالنسبـة إلى الشـيء الذييصنعـه، ويخلقـه بيديه، ويضيف إلى ذلك

ارتقاء الإحساس الجماليعند الشرق المفعم بالروحانيات، مقابلغلظ هذا الإحساس عند الغربيالذياستغرق فيالمادة.

والحل عند إيفان هو الرحيل إلى الشرق مادام أجمل ما بقيلأوروبا هو ما أخذته عن الشرق. وتتصاعد دعوة إيفان للعودة إلى الشرق مع تزايد سوء حالته الصحية وتخرج هذه الدعوة كصرخة الاحتضار الأخيرة، فتصوغرؤيا جنة الشرق، مقابل جحيم الغرب، ولايقبل محسن هذه الدعوة على علاتها، ويتشكك فيها، لأنهيعلم أن أبطال الشرق قد ماتوا فيقلوب الشرقيين، وأن الشرق لميعد- اليوم- شرقا، وإنماغابة على أشجارها قردة، تلبس زيالغرب، علىغير نظام ولا ترتيب ولا فهم.

بالطبع، لميجرؤ محسن أنيقول هذا الكلام لصاحبه الروسي، فقد أدرك أن هذا الرجل الذيلميستطع شيء فيالغرب أنيشفينفسه القلقة الحائرة، قد وضع كل أمله فيالشرق، وقد صنع للشرق فيرأسه صورا عظيمة هيكل أمله الباقي، وإن كشف الحقيقة لعينيه فيلحظات احتضاره أفظع طعنةيقتل بها المسكين. ولذلك تركه محسن فيخيلائه، وظليراقبه والنورينطفئ فيعينيه، ولكنه تحامل على نفسه، وقال لمحسن فيصوت لايكاديسمع: اذهب أنتيا صديقي..إلى هناك، إلى النبع، واحمل ذكرايوحدها معك، وداعا.

وتنتهيرواية(عصفور من الشرق) بهذه الكلمات، فتبدو كما لو كانت تستبدل بالوجه الخادع لسوزيالتيتمثلت فيغوايتها حضارة الغرب المادية الوجه المشرق بوعيالحقيقة، حتى فيلحظات الاحتضار، وجه إيفان الذيينطق الكلمات التيتقود إلى الخلاص، وهو العودة إلى نبع الشرق حيث الخيال الخلاق، والروح التيترفض قيود الجسد، والقيمة الإنسانية التيتتجلى فيكل عمل، بعيدا عن معانيالتشيؤ والاغتراب، وحلم العدل الذييقترن بالأديان التيانبثقت فيالشرق وحده، والحب الذيلايعرف المنفعة، جنبا إلى جنب التجرد والسمو الذيهو لازم لإدراك الجمال.

وأخيرا، التوحد الذيجعل محسنيشعر بالتقدير والحب لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم، ذلك أن قليلا من الناس مَنيملك نفسا رحبةغنية، يستطيع أنيعيش فيها، وأنيستغنيبها عن العالم الخارجي. وظل محسن على اعتقاده أن الزاهدين والحقيقيين ليسوا إلا أناسا لهم نفوس كالفراديس، تشقها الأنهار، وتنيرها الشموس، وتتلألأ فيها الكنوز، فهيعالم من الفتنة والسحر، لا نهاية لبدائعه وأسراره.

وتنتهيرواية(عصفور من الشرق) كماينتهيحلم(الشرق الفنان) الذيآمن به توفيق الحكيم وأقرانه من الجيل الليبرالياالذيانتسب إليه، وذلك فيالسياق الذيدفع زكينجيب محمود إلى الكتابة عن(الشرق الفنان). ولكن مع ذلك ظل(الغرب) الذيانتهت الرواية بإدانته معنويا، ساحرا، فاتنا، رغم كل كوارثه، وظلت علاقة محسن به منطوية على نوع من التضاد العاطفيالذيلم نلمحه فيالبداية، التضاد الذيجعله لايكف عن التعلق بقيم الفن فيالغرب، فيموازاة نفوره من المظاهر الخشنة للحياة المادية التيتغتال الروح فيالإنسان. ولذلك تحتفيالرواية بكل ما هو متصل بالفنون الغربية وفلسفاتها المثالية، مؤكدة حضور الموسيقى التيهيأرقى تكثيف للتناغم الممكن فيالإنسان وفيالطبيعة، وأسمى صور التناغم الممكن بين الإنسان والطبيعة.

وفيالوقت نفسه، لا تغفل الرواية الإشارة إلى المظاهر المناقضة لهذه الفنون والفلسفـات، ويبدأ ذلك بمـلاحظـة محـاولة أمـركـة باريس، ومن الصراع بين رموز حضارة أوروبا- العالم القديم- وأمريكا العالم الحديث، ولذلكيأتيالهجوم على الأمريكان على لسان أندريه- الصديق الفرنسي- الذييؤكد أن هؤلاء الأمريكان هم قوم خلقوا من الإسمنت المسلح: لا روح فيهم، ولا ذوق، ولا ماض، وإذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت فيموضع القلب دولارا، فهميأتون إلى العالم القديم لأندريه، فرنسا، حاسبين أنهم بالذهبيستطيعون أنيشتروا لأنفسهم ذوقا ولبلادهم ماضيا، ويتصل بذلك إشارات الرواية إلى الأزمة الاقتصادية التيتصاعد فيها إحساس العمال بأنهم عبيد القرن العشرين الذينيسخرهم أفراد معدودون من السادة الرأسماليين.

ويستمع محسن إلى أحاديث الاشتراكية التي(فشا أمرها فيباريس، وأمست بدعة من البدعيتبعها الناس مقلدين) وكان ذلك بعد أن أصبحت الحياة الاقتصادية الفرنسية صعبة، وهوى سعر الفرنك إلى الحضيض، وأصبحت فرنسا- من وجهة نظر الأسرة التييقيم بينها محسن قبل أنيقع فيالحب- فريسة أصحاب المال الأمريكيين، أولئك الذين بلغمن عتوّهم واعتدادهم بتراثهم أن الواحد منهم لايوقد(سيجارة) إلا بورقة مالية مشتعلة تحت أنظار الشعب الفرنسيالفقير.

ولذلك تمنح الرواية صفحات كثيرة من فضائها السرديلشخصية إيفان الروسيصديق محسن الذييبدو كأنه النقيض لأفكار أندريه الاشتراكية، والذيلايكف عن نقد المظاهرغير الإنسانية التييعانيها أندريه، ولكنه لايؤمن بحلها عن طريق الاشتراكية، وإنما عن طريق العودة إلى روحانية الشرق وسماحة أديانها ودعوتها إلى إقامة العدل بين الناس.

ولا أجزم بتأثريوسف إدريس برواية الحكيم(عصفور من الشرق) فيهذا الجانب على وجه التحديد، ولكن لفت انتباهيالإلحاح على رمزية السيدة زينب- الحيوالمغزى- فيرواية الحكيم(الذيسكن فيصباه هذا الحي) وروايةيوسف إدريس القصيرة(السيدة فيينا).

صحيح أن أحداث روايةيوسف إدريس لا تدور فيباريس، وإنما فيفيينا، بادئة من الأغنية الشهيرة التيكتبها أحمد راميلأسمهان: لياليالأنس فيفيينا، ولكن بطل روايةيوسف إدريسيفشل فيإقامة علاقة جسدية مع المرأة الأوروبية التيجذبته بقدر ما انجذب إليها فيفيينا.

ولميستطع أنيقيم معها علاقة جنس إلا بعد أن استعاد حضور حيالسيدة زينب الذييعيش فيه، وذكرياته مع زوجته فيهذا الحي، وانتهت الليلة المشتهاة باكتشاف كل طرف أنه مشدود إلى أصله، لايمكن أنينفصل عنه، كما لايمكن أنيكتمل أويتحقق إلا فيعلاقته بهذا الأصل.

قديكون فيالأمر تأثر، فالتشابه دال فيالمغزى، وقد لايكون فيالأمر تأثر، فالأهم من ذلك أن هذا كله لميرد على خاطريإلا بعد أن اضطررت إلى مراجعة رواية(عصفور من الشرق) فيثنايا مراجعتيللذين كتبوا عن باريس، ولم أقبل على هذه المراجعة إلا تحت حلميالقديم الذيلميفارقنيمنذ أن قرأت الرواية للمرة الأولى فيزمن الصبا، فظل المشهد الأول محفورًا فيوجدانيوذاكرتي، مجسّدا زمنا ورديا من الأحلام الرومانسية التيالتقت مع رومانسية الحكيم فيالرواية، وأعادت صياغتها بعد ذلك فيذاكرة الخيال الحالم الذيلميحتفظ من تفاصيل الرواية إلا بما جانسه، ولكن إلى حين، فشمس الوقائع سرعان ما تبددغيمات الحلم.

قنديل أم هاشم

عندما تُذكر اسم يحيى حقي(1905-1993) يتداعى على الأذهان فورا عنوان رائعته«قنديل أم هاشم» التي نشرت للمرة الأولى في شهر يونيو 1944،وذلك في العدد الثامن عشر من سلسلة«اقرأ» التي أصدرتها«دار المعارف» القاهرية تحت إشراف طه حسين. وقد كتب يحيى حقي الكثير قبل«قنديل أم هاشم» وبعدها،ولكنها ظلت عمله الأكثر توهجا وجماهيرية بين بقية أعماله.

وها نحن اليوم- وفي ثنايا احتفالنا بمرور مائة عام على مولده- نسترجع أعماله الكثيرة الموزعة على القصة القصيرة التي كانت فنه الأثير ومجال إنجازه الإبداعي الأول،جنبا إلى جنب النقد الأدبي،والمقال الاجتماعي،والسيرة الذاتية،والكتابة الساخرة الباسمة،فتمر على ذاكرتنا- بعد استعانة بالمراجع- عناوين مجموعاته القصصية الاستثنائية التي تشمل«عنتر وچوليت» و«أم العواجز» و«دماء وطين»،فضلا عن رواية«صح النوم» التي تقتحم باب الأليجوريا السياسية المناهضة لطبائع الاستبداد،والتي لم تنل حظها النقدي من الاهتمام اللازم.

وأضف إلى ذلك كتابه الشهير«خطوات في النقد» الذي نرى فيه أصفى نموذج تطبيقي للناقد التأثري،أو للتأثرية الموضوعية إذا جاز استخدام هذه العبارة المتناقضة ظاهريا. وإلى جوار ذلك كتبه التي تقترن بالبسمة الكاشفة والقائمة على المفارقة التي تبقى آثارها في العقل والوجدان،في أعمال من مثل: «خلّيها على الله» و«فكرة فابتسامة» و«كناسة الدكان».

وأخيرا،ترجماته العديدة في المسرح والرواية وأدب الرحلة. وهي درس عالٍفي تقنيات الترجمة من حيث الحرص على دقة العبارة ووضوح المقصد الأصلي وسلاسة الأسلوب الذي يعيد إنشاء الأصل المترجم دون أن يفارق روحه أو ملامحه الفارقة.

الغريب أن ذلك كله لا يطرأ على الخاطر للوهلة الأولى عند المثقفين- خاصةغير المختصين منهم- الذين إذا سألتهم عن يحيى حقي قالوا لك على الفور: صاحب«القنديل» أو كاتب«قنديل أم هاشم» كأن الرجل لم يبدع سواها،مع أن للرجل- فيما أرى- ما لا يقل عنها إبداعا،بل ما يفوقها في مجال القصة القصيرة أو الطويلة. ولا أزال أتصور أن النقد الأدبي لو اهتم اهتماما أكثر تركيزا بأعمال يحيى حقي وكتاباته لتعدلت صورة هذا المبدع الذي ترك لنا

في مجال القصة القصيرة إنجازا استثنائيا،لم نكتشف آفاقه المتعددة الثرية بعد،خصوصا من زاوية اللغة التي كان يحيى حقي يقدّسها إلى أبعد حد.

وأشهد أن الرجل- من خلال علاقتي الشخصية به- ما كان يهتز فعليا إلا بتأثير اللغة الدقيقة الصافية الباسمة التي يتجاوب فيها التحديد الصارم مع البسمة المراوغة،والجُمل حمَّالة الأوجه مع الغرام بالتشبيه. ولذلك كان حفيا- إلى حد كبير- بعبارات كونفشيوس الحكيم الصيني القديم التي اختتم بها محاضرة ألقاها في جامعة دمشق في العام التالي للوحدة،قائلا: «عندما اضطربت الأوضاع الاجتماعية في الصين القديمة،وساءت الأمور،وانهارت أخلاق الناس،سئل كونفشيوس عن العلاج، فقال بلا تردد: وضع الألفاظ في مواضعها. حين لا توضع الألفاظ في مواضعها تضطرب الأذهان،وحين تضطرب الأذهان تفسد المعاملات. وحين تفسد المعاملات لا تدرس الموسيقى ولا تُؤدى الشعائر الدينية،وحين لا تدرس الموسيقى ولا تـؤدى الشعـائر الدينية تفسـد النسبـة بين العقوبة والألـم،ولا يدري الشعب على أي القدمين يرقص،ولا ماذا يعمل بأصابعه العشرة».

ولكن اللغة وحدها ليست سر الجماهيرية التي وصلت إليها«قنديل أم هاشم». هناك سبب أو أسباب أخرى بالقطع. تصورت لفترة أن سبب جماهيرية«قنديل أم هاشم» يرجع إلى أنها تحولت إلى فيلم شهير سنة 8691،من إخراج كمال عطية،وقام بدور البطولة فيه الممثل القدير شكري سرحان، وكان معادلا إبداعيا لشخصية«إسماعيل» التي ترجع إلى جذور قروية. ولكن الفيلم- إن لم تخني الذاكرة- نجح بسبب شهرة الرواية بالدرجة الأولى. وكان ذلك في السنة نفسها التي أخرج فيها حسين كمال فيلم«البوسطجي» عن قصة قصيرة ليحيى حقي أعدها للسينما صبري موسى فحققت نجاحا كبيرا.

والطريف أن العام نفسه(8691) شهد فيلم«إفلاس خاطبة» المأخوذ عن ثلاث قصص قصيرة ليحيى حقي،أعدها إسماعيل القاضي ومحمد نديه،وأخرجها محمد نديه. أما سنة 1971 فقد أخرج حسام الدين مصطفى فيلم«امرأة ورجل» عن إحدى قصص مجموعة«دماء وطين» - إن لم تخني الذاكرة- وقام بأدوار البطولة رشدي أباظة وناهد شريف وتوفيق الدقن.

والمفارقة الدالة في المعلومات السابقة أن أنجح الأفلام المأخوذة عن قصص يحيى حقي هي«البوسطجي». يرجع ذلك إلى اقتدار حسين كمال المخرج،بالقياس إلى كمال عطية الذي لا أعرف لماذا جعل البطل يذهب إلى ألمانيا وليس إلى إنجلترا كما في الرواية؟! ولماذا لم يعثر على ممثلة متميزة تقوم بدور«ماري» التي كانت أكثر شحوبا في الفيلم. الخلاصة أن السينما

ليست سبب جماهيرية«قنديل أم هاشم» أدبيا،وإن كانت أتاحت مشاهدتها لأعين الآلاف المؤلفة من المشاهدين الذين لم يقرأوا الرواية.

وقد حاول يحيى حقي نفسه أن يفسر سر النجاح الساحق الذي حققته رواية«قنديل أم هاشم» ولا تزال تحققه،وذلك في السيرة الذاتية(وكان عنوانها: «أشجان عضو منتسب») التي وضعها لتكون مقدمة أعماله الكاملة التي أشرف عليها المرحوم فؤاد دوارة،وأصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في سنوات ازدهارها. وقد قال إنه أخذ اسم إسماعيل بطل الرواية من اسم صديق له يدعى إسماعيل كامل،كان آخر منصب شغله هو سفير مصر في الهند،فقد كان يمثل- في نظر يحيى حقي- محاولة المزواجة الحقة بين الشرق والغرب.

ويمضي قائلا: إن اسمه لا يكاد يذكر إلا ويذكر معه«قنديل أم هاشم» كأنه لم يكتبغيرها،وكان يضيق بذلك أحيانا،ولكن كثيرين حدثوه عنها واعترفوا بعمق تأثيرها في نفوسهم. ومنهم أديب يمني قال له: «لقد أحسست أنك تصفني حين أعود من القاهرة إلى اليمن». وقال له بائع كتب قديمة: «مش القصة اللي فيها واد بياكل بفتيك في أوروبا وأهله بياكلوا طعمية في مصر!!». ويكشف يحيى حقي السر بقوله: «حين أحاول البحث عن سبب قوة تأثير قنديل أم هاشم لا أجد ما أقوله سوى أنها خرجت من قلبي مباشرة كالرصاصة. وربما لهذا السبباستقرت في قلوب القراء بنفس الطريقة».

والتبرير الذي يقدمه يحيى مقنع إلى حد كبير،فما خرج من القلب ذهب إلى القلب فيما يقول القدماء،والرواية التي خرجت من القلب مباشرة كالرصاصة،مشحونة المعاني والدلالات،بالغة التكثيف الذي يقول الكثير من الدلالات بأقل القليل من الكلمات،لابد أن تنجح في أن تنقل إلى مَن يقرأها بعض ما شعر به الكاتب من احتدام وتوتر وتفجر وتوهج أثناء فعل الكتابة. ولكن المؤكد أن ما خرج من قلب يحيى حقي ما كان يخاطب كل هذه القلوب التي تأثرت بروايته،والعقول التي استجابت إليها، إلا لأنها لمست الأوتار الحساسة في هذه القلوب والعقول.

وما قاله منظِّرو الفن عن«التعاطف الوجداني» الذي يتجسّد أثناء الكتابة له معناه ومغزاه في هذا السياق،خصوصا حين يأتي هذا الفعل مقرونا بالكشف الذي يدفع القارئ إلى أن يدرك أن الذي يقرأه يلقي الضوء ساطعا على ما عاشه،وأن الكثير من معاناة البطل الموجود في الرواية هي تجسيد خلّاق لأوجه من المعاناة التي يعانيها القراء بأكثر من معنى. ومن هذا المنظور،تأتي دلالة العبارات التي قالها الأديب اليمني ليحيى حقي،بل دلالة العبارات التي لا

تزال في دائرة الإمكان مع كل لقاء صادم بين الشرق والغرب،في داخل المنظور الذي كتب منه يحيى حقي،وعلى أساس من إطاره المرجعي.

وأعتقد أن البعد الخاص بالعلاقة المتوترة بين الشرق والغرب ينطوي على سبب من الأسباب التي تجعل لرواية يحيى حقي جاذبيتها،خصوصا أن بطلها إسماعيل ينتسب إلى أصول زراعيه هاجرت إلى القاهرة،وعاشت في حي«السيدة زينب» لأنه الحي الذي يصل بين الأسرة الزراعية الأصل وجذورها،وذلك عن طريق صنف التجارة التي اختارها والد إسماعيل الذي نراه في الرواية،وعن طريق الوافدين على السيدة«أم العواجز» من الذين يطلبون عونها في قضاء الحاجات،قادمين إليها من الريف،ومن الأحياء الفقيرة للمدينة،جالبين معهم عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ولهجاتهم. والنتيجة هي الجدارية التي يصنعها قلم الكاتب المقتدر الذي عاش طفولته في المنطقة التي تدور فيها أحداث«قنديل أم هاشم»،واختزلت ذاكرته عشرات التفاصيل الدالة التي أعيد إنتاجها بما أكسب الرواية حميمية خاصة في واقعيتها التي لا تتردد في استخدام العامية رغم«حنبليتها» الدالة في استخدام تراكيب اللغة الفصحى وصياغاتها الأسلوبية.

هذه الواقعية الحميمة يشعر بها كل مَن يقرأ الرواية،ويكون على شيء من الألفة بالتاريخ الاجتماعي لسكان السيدة زينب،فالشيخ رجب- والد إسماعيل البطل- ترك قريته وقدم إلى القاهرة معه والده للتبرك بزيارة آل البيت،ودفعه أبوه- في الزيارة الأولى لمسجد السيدة زينب- ليهوي معهم على عتبة المسجد الرخامية يرشقها بقبلاته،فينظر إليهم«أولاد البلد» باسمين لسذاجة هؤلاء القرويين،ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم. وتجذب«السيدة زينب» الأب إليها،فيستقر في القاهرة سعيا وراء الرزق،ويسكن بالقرب من حاميته،ويختار«حارة الميضة» وراء مسجد السيدة زينب،لكي تعيش أسرته كلها في رحاب«الست» وفي حماها: أعياد«الست» أعيادها،ومواسمها مواسم الأسرة،ومؤذن المسجد الساعة التي يتحرك بها زمان الأسرة.

وتمضي الرواية في هذه التفاصيل الواقعية الحميمة،ولكن دون أن تفقد الأسرة صلتها بجذورها الريفية وعقائدها الزراعية الموروثة،وتظل كذلك حتى بعد أن أنجب الشيخ رجب عبدالله ابنه الأكبر الذي جذبه الأب إلى تجارته ليستعين به،بعد أن أتم دراسته في الكتَّاب،أما الابن الثاني الذي دخل الأزهر،ولم يفلح فيه،فعاد إلى القرية ليكون فقيها ومأذونا،وعلامة أخرى من علامات الوصل بين الأسرة وأصولها الزراعية من ناحية. وجاء الابن الأصغر إسماعيل- آخر العنقود- يحمل التوقع المقرون بالموروث الشعبي الذي يخص

الابن الثالث والأصغر بتحقيق ما لا يحققهغيره،ويسير به في طريق لم يسر فيه أخواه.

ويتحقق ذلك في إسماعيل الذي يضعه نص الرواية على عتبات مستقبل واعد،فالقدر واتساع رزق أبيه يهيئانه لمستقبل أبهى وأعطر. وتتدخل النشأة مع أولاد البلد في الابتعاد عن الأزهر،فقد ارتفع حضور الأفندي المطربش،وتغير التراتب الاجتماعي الذي رفع الأفندي المتعلم تعليما عصريا إلى أرقى المراتب،وأنزل- في المقابل- المشايخ من أعلى الهرم الاجتماعى،وذلك إلى الدرك- الذي جعل صبية الميدان يلاحقون المعممين بالهتاف البذيء: «شد العمة شد،تحت العمة قرد»!

ويبدأ إسماعيل خطوات التعليم المدني في المدارس الأميرية تعينه تربيته الدينية وأصله القروي،فيمتاز بالأدب والاتزان وتوقير معلميه،مع حشمة وكبير صبر. إن حرم التأنق لم تفته النظافة. وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لسانا وأفصح نطقا من زملائه«المدلعين» أولاد أفندية المدينة المبتلين بالعجمة وعجز البيان،فتعلقت به الأسرة كما تتعلق أسر الطبقة الوسطى الصغيرة بأبنائها الذين يظهرون تفوقا في التعليم،ويجسّدون حلم الأسرة في الارتقاء الطبقي الذي ظل التعليم المدني وسيلته الأولى لدى أسر الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى المصرية.

ويظهر هذا التعلق في توقير إسماعيل،وتدليله،وتخصيص أطايب الطعام والشراب له. إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب،وهو يتلو أوراده،إلى همس يكاد يكون ذوب حنان مرتعش،ومشت الأم على أطراف أصابعها،حتى فاطمة النبوية- بنت عم إسماعيل،اليتيمة أبا وأما- تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها،وتسكن أمامه في جلستها صامتة،تسهر معه كأن درسه درسها،متطلعة بعينيها المريضتين المحمرتي الأجفان. وتظل الأسرة كلها محيطة بإسماعيل الذي يذاكر إلى أن يأوي إلى فراشة،وعندئذٍ فحسب،تشعر الأسرة أن يومها انقضى،وتبدأ تفكر فيما يلزمه في الغد،كما لو كانت كل حياتها وقفا على توفير راحته،ودفعه إلى طريق النجاح،فهو أمل الأسرة في مستقبل آخر،ينتقل بها اجتماعيا وطبقيا وثقافيا.

وسنة بعد سنة ينجح إسماعيل،ويفوز بالأولوية،ويشارك الجيران بالفـرحـة،وتزغـرد«ماشـا الله» بائعـة الطعمية والبصـارة ويفـوز الأسطى حسن الحلاق بـ«الحلوان»المعلوم وتطلق الأم بخورها،وتفي بنذرها لأم هاشم. وتمضي سنوات الدراسة بإسماعيل في حراسة الله وأم هاشم،تلفه الجموع

التي يزدحم بها ميدان المسجد فيبدو كقطرة يلقمها المحيط،أو كفرع ينتسب إلى أصله.

وتأتي سنوات المراهقة مع سنة البكالوريا،ينتفض الجسد الذي يتنفس حضوره الرجولي،ويتوتر قوس الرغبة ما بين العلم والجسد،ويبدو الصبر أساس المجاهدة التي تدعمها أم هاشم التي تشمل برضاها المخلصين من طالبيها. وتظهر نتيجة البكالوريا،وينجح إسماعيل،ولكنه يغدو- على غير العادة- في ذيل الناجحين،فيبتعد عن تحقيق أمل الأسرة كلها في أن يدخل مدرسة الطب. ولم يكن أمامه إلا أن يدخل مدرسة المعلمين أو يدرس للبكالوريا من جديد. وكلا الأمرين بغيض.

ويأتي الحل بأن يقترح البعض على الشيخ رجب أن يذهب ابنه إلى أوروبا،ويقبل الأب الذي لا يزال يحلم بأن يرى ابنه طبيبا،مدركا أن هذا الحل سيكلفه من عشرة إلى خمسة عشر جنيها في الشهر،غير ما يلزم الابن في أول الأمر من نفقات الطريق وثياب تقيه من البرد. ويتوكل الأب على الله،وببركة أم العواجز،وضوء زيت القنديل الذي لا يفارق أسطر الرواية من أولها إلى آخرها. وينتقل إسماعيل إلى«بلاد برة».

- 2 -

ويذهب إسماعيل في الرحلة نفسها التي سبقه إليها كثيرون ومضى فيها بعده كثيرون،معاينين التجربة المليئة بأنواع من التوترات والصراعات والتقابلات والتعارضات التي تتجلى بطريقة مغايرة كل مرة،وفي كل عمل أدبي منفرد،لكن بما يجعل من كل عمل- في سياقات هذه الرحلة المتكررة- مشيرا إلى ما سبقه من أعمال بأشكال متعددة من التناصات التي تعكس مستويات التأثر المباشر أوغير المباشر،وذلك بالقدر الذي يرهص به- أو يومئ- كل عمل من هذه الأعمال بما يأتي بعده من الأعمال التي تبدأ منه لتمضي في طريقها الذي هو إضافة أو إكمال أو حتى نقض.

ومن هذا المنظور،كانت«قنديل أم هاشم» تعبيرا عن الآثار النفسية العاصفة،في وجدان المثقف العربي ووعيه،نتيجة لقاء الشرق بالغرب،وتفاعلات اللقاء داخل المثقف الذي لابد أن ينقسم على نفسه،انقسامه على ما جاء منه وما ذهب إليه وما عاد إليه في الوقت نفسه. وكان يحيى حقي- في روايته- يمضي في الاتجاه الذي سبق إليه- على سبيل المثال- منذ القرن التاسع عشر علي مبارك(1823-1893) في عمله الرائد«علم الدين» (1882) ومضى في طريقه ليبرالّيو الثلث الأول من القرن

العشرين،أمثال طه حسين(1898-1973) في«أديب» (3591) وتوفيق الحكيم(1898-1987) في«عصفور من الشرق» (1938). وهو الطريق نفسه الذي مضى فيه بعد ذلك كثيرون،من مثل سهيل إدريس في«الحي اللاتيني» (4591) و«أصابعنا التي تحترق» (1962) ويوسف إدريس في«السيدة ڤيينا» (1959) و«نيويورك 80» (1980) والطيب صالح في«موسم الهجرة إلى الشمال» (1966) ومحمد زفزاف فى«المرأة والوردة» (1972) وسليمان فياض في«أصوات» (1972) وبهاء طاهرفي «الحب في المنفى» (1995).

ولا أريد حصرا في هذا المقام وإنما أريد التمثيل على إشكال العلاقة بالآخـر،أو تعـارضات اللقـاء بين الشرق والغرب،وهو الموضوع الذي لا يزال هاجسا أساسيا من هواجس الروائيين العرب،يشغل رؤاهم كما يشغل رؤيغيرهم من المبدعين،فالعلاقة بين الشرق والغرب علاقة متوترة منذ بدايات النهضة،أو منذ بدايات الصدام العسكري الذي استهلته طلقات مدافع نابليون سنة 1879،مؤسسة الثنائية الضدية التي لا تزال متراوحة بين تقابلات الشرق/ الغرب من ناحية،والتقدم/ التخلف من ناحية ثانية،وحوار الحضارات مقابل صراع الحضارات من ناحية أخيرة.

ورغم أن إشكال العلاقة بين الشرق والغرب،من حيث هو تجربة،واحد في كل الأعمال الإبداعية التي تقاربه،من حيث هو موضوع،فإن المعالجات المختلفة التي تبدو بها ملامح الإشكال مغايرة في كل حالة،وحسب كل عمل إبداعي يجسِّدها. ولكن الوحدة في البنائية للإشكال تفرض عناصر متكررة تظل ثابتة في كل عمل إبداعي من الأعمال الروائية التي تعالج مشكلة العلاقة بالآخر أو الصدام الحضاري بين الشرق والغرب. ويمكن أن أشير من هذه العناصر إلى اثنين أساسيين في دلالاتهما ووظائفهما البنائية داخل الأعمال الإبداعية.

العنصر الأول هو عنصر الرحلة التي هي انتقال في الزمان والمكان والوعي على السواء. والرحلة سفر،والسفر تحوّل وتغير،أو التحول والتغير يتـم مـا بين نقطـة الانطـلاق ونقطـــة الوصـول في مستـوى،كمـا يتم ما بين نقطة الوصول ونقطة العودة في مستوى ثان. وهناك،بالطبع،التناقض الواقع بين نقطة الابتداء في الرحلة،حيث التخلف المادي مقرون بالتخلف الفكري في نقطة الابتداء في الرحلة،والتقدم المادي مقرون بالتقدم المعنوي في نقطة الوصول،فالمسافة بينهما مسافة بين متعادين،أو بين شاطئين لا يلتقيان،أولهما لا يعرف تخلفه إلا بواسطة مَن يقوم بتمثيله في الرحلة،ويرى واقع هذا التخلف في مرآة الآخر،أو في مرآة العالم الجديد الذي ينتقل إليه ويصيبه بالصدمة والدهشة والحيرة،فارضا عليه أن يختار- على نحو شعوري-

ما بين الضفة التي جاء منها،والتي أصبحت مقرونة بالتخلف،والضفة التي وصل إليها، والتي أصبحت مقرونة بالتقدم.

ولذلك تغدو العودة في الرحلة نقيضا للذهاب،فهي الوعي مضافا إليه العلم المادي وقيم التحضر التي تجعل من العائدغريبا في موطنه،مغتربا عن عاداته البالية وقيم تخلفه التي أصبح يراها على نحو مفارق،احتجاجي،أو عدواني،رافضا في كل الأحوال بقاء الأوضاع على ما هي عليه قبل الرحلة.

أما العنصر الثاني فهو التقابلات الحدّية المقترنة بالرحلة نفسها،أي بحركتها بين نقيضين لا يلتقيان ماديا،لكنهما يمكن أن يلتقيا معنويا أو فكريا،شريطة أن يجذب الطرف الأقوى إليه الطرف الأضعف،فيستوعبه،أو يسهم في تحوله على مستويات كثيرة. والتحول هنا يتم على المستوى الرمزي الذي يجعل من حضارة الضفة الأخرى للغرب متمثلة في امرأة،ومن حضارة الأنا للشرق متمثلة في رجل. والمعنى الرمزي للمرأة قرين الغواية التي تجذب إليها الذكر،فتخرجه من عالمه الساكن الجامد الذي كانيتقوقع إلى عالم آخر أكثر تقدما وحركة وحيوية.

ولذلك يكثف التضاد بين الأنثى والذكر التقابلات الأساسية الموجودة في إشكال العلاقة بين الشرق والغرب،فالرحلة إلى الغرب مقرونة دائما بالحركة بين متقابلين على مستوى المكان والزمان والقيمة. وتتصاعد هذه الحركة مع الحضور الرمزي للمرأة الذي هو نوع من الغواية التي تجذب بها مباهج الغرب المرتحل من الشرق. ولا تخلو هذه الغواية الرمزية من المعنى الجنسي الذي يتحول إلى تمثيل لمبدأ الرغبة،أو شوق الوصال الذي لا يتحقق تجسدا للمبدأ نفسه.

وسواء كنا في هذا المجلى أو ذاك فإننا نظل في الدائرة نفسها التي تنطوي فيها الرغبة على آلية دفاعية،تجعل المرتحل قرين الذكر،والمُرْتَحَل إليه قرين الأنثى،فيبدو الأمر كما لو كان المُرْتَحِل ساعيا إليغزو يريد تحقيقه،وانتصار جنسي يريد التعويض به عن ما هو فيه. ومن منظور هذه الآلية الدفاعية،يبدو الغرب المُرْتَحَلُإليه أنثى شهية تتطلع إلى الذكر الذي يسعى إليها،لكي يغزوها،ويهيمن عليها بالمعنى الوهمي الذي يلجأ إليه المحروم من تحقيق الحضور. والوجه الملازم لهذا المعنى الوهمي هو وجه الغواية المنطوية في الموقف المتوتر،والتي تجذب الذكر إلى الأنثى كي ينهل من جنّتها،أو تغوي بها الأنثى الذكر كي تنقله من حال إلى حال.

وسواء كنا في مقام الجذب أو مقام الغواية فنحن في البرزخ الذي ننتهي بالتحول. ولكن بالمعنى الذي نقرن التحول بصفات الاكتساب والتشبه. وهي صفات تعطف المرتحِل على المرتحل إليه،وتدني بهما إلى ما يشبه حال الاتحاد. سواء في دلالته الرمزية التي أتحدث عنها،أو دلالته الحضارية التي أجملها رفاعة الطهطاوى(1801-1873) - أول مَن كتب عن الرحلة إلى الغرب،وعانى صدمة لقاء الشرقي بالغربي- بقوله: «إن مخالطة الأغراب،لاسيما إذا كانوا من أولي الألباب،تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب». وقد قال رفاعة هذه العبارات في كتابه«مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية». وكانت«مباهج الآداب العصرية» مقترنة- في هذا السياق- بالارتحال إلى الغرب،وعبور البحر إليه،في حركة الانتقال من وعي التخلف إلى وعي التقدم،والعودة من الغرب إلى الشرق بعد أن أصبح الوعي ممتلئا بما حواه من«مباهج الآداب العصرية».

وقد تحدث توفيق الحكيم- في«عصفور من الشرق» و«رسائل زهرة العمر» على السواء- عن هذه المباهج بطريقته التي أحالت الغرب إلى كون رومانتيكي مثالي،تتجسّد مباهجه في المرأة التي أحبها محسن،والتي لم يجد أفضل ما يهديه إليه سوى طائر ينقل إليها على نحو رمزي مشاعره مع الزهور التي تحيط بشرفتها. وحتى عندما يعود محسن(قناع الحكيم) إلى بلده،بعد اكتمال شعائر الرحلة،فإنه يظل معلقا بالضفة الأخرى من البحر المتوسط،حيث باريس«فترينة العالم..الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا».

ويؤدي به هذا التعلق إلى أن يعيش حياتين في وطنه الذي أصبح يرفضه،ويتمنى لو استبدل به نقيضه الذي لا يكف عن الحلم به،فيعيش في الظاهر كما يعيش الناس في بلده مصر. أما في الباطن فيعيش في أوروبا حيث آلهته الجديدة وعقائده ومثله العليا،الأمر الذي يؤدي إلى الصراع بين الحياة الظاهرة والحياة الباطنة،الصراع الذي يسعى فيه كل طرف إلى أن يسود،وذلك بالقدر الذي تسعى به ثوابت الواقع إلى الدفاع عن ثباتها،ومهاجمة الخطر الذي يهدد الثبات بالتغير،والسكون بالحركة،خصوصا في تلهف الذات التيغَوَتْإلى أن تستبدل بمظاهر التخلف علامات التقدم.

هذا الصراع هو الذي عاشه الدكتور إسماعيل- بطل«قنديل أم هاشم» - بعد عودته من الغرب،إنجلترا،طبيبا مشهودا له بالكفاءة في العيون،وذلك بعد أن قضى سبع سنوات(لاحظ دلالة الرقم!) تبدّل فيها حاله،كما لو كان صعد من الأرض السابعة إلى السماء السابعة،فوصل إلى ما لم يكن يدور بخلده،أو يتخيله. ولم يعد ذلك الفتى الذي كان عليه وقار الشيوخ حين صعد سلم

الباخرة،بطيء الحركة،غرير النظرة،أكرش،ساذجا،كل ما فيه ينبئ أنه قروي مستوحش في المدينة. وليس أدل على ذلك من«القبقاب» الذي حمله في أمتعته،فقد سمع من الشيخ رجب أن الوضوء في أوروبا يتعذر لاعتياد الناس لبس الأحذية في البيوت. ولم تخل الأمتعة من السراويل الطويلة ذات التكة المحلاوي،وسلة ملأى بالكعك و«المنين» من عمل أمه وفاطمة النبوية. وما إن تصل الباخرة إلىغايتها حتى تبدأ رحلة التحول المقترنة بالعبور من الضفة الجنوبية للبحر،حيث الشرق،إلى الضفة الشمالية،حيث الغرب.

ويتراكم التحول عبر سبع سنوات. وتعود الباخرة من الغرب إلى الشرق،لكن بعد أن تغير إسماعيل تغيرا جذريا،فيهبط من سلم الباخرة قفزا،مرفوع الرأس،متألق الوجه،سمهري القامة،سريع الخطو،واثق النظرة كل ما فيه ينبئ بالتفوق العلمي الذي حققه،والتغير الحضاري الذي اكتسبه،والتبدل العميق الذي أصاب شخصيته. كان عفّا فغوى،صاحيا فسكر،راقص الفتيات وسكر. لكن هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جدة وطرافة،فقد تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة ويتمتع بغروب الشمس ويتفوق في علوم الطب،وبخاصة طب العين.

وكانت«ماري» التي تكثفت فيها صفات الغرب دليله ومرشده،علمته أن يكون مشجبه هو ذاته،وأن يتمرد دائما على القيود،وأن ينبذ العواطف الشرقية المرذولة لأنهاغير عملية ومنتجة. وتأوهت روحه تحت تأثيرات«ماري» التي كان كلامها وفعالها كالسكين التي تقطع من روابط حية يتغذى منها إسماعيل القديم،كي يبزغإسماعيل الجديد الذي بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير،والنفس البشرية لا تجد سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها،مؤكدة فرديتها التي هي سر قوتها. وإذا كان إسماعيل الجديد اطّرح الاعتقاد في الدين،في دوامات تحوله،فقد استبدل به إيمانا أشد وأقوى بالعلم،فلم يعد يفكر في جمال الجنة ونعيمها،بل في بهاء الطبيعة وأسرارها،ومغاليق العلم وكنوزه التي أخذت تتفتح أبوابها مغوية مغرية.

ما أشبهها في ذلك بماري التي كانت أول الغواية وآخرها،قادته إلى عوالم لم يعرفها،ماديا وجماليا،جسديا ونفسيا،تذيقه من مباهج الآداب العصرية ولذائذ الحياة ما لم يحلم به،فينهل من ثمار الشجرة المغوية المثقلة بالثمر المتنوع ما شاءت له الغواية التي ألقت به في مباهج العلم والجمال،بادئا من المرأة ومنتهيا إليها،شأنه في ذلك شأن الذين سبقوه إلى أوروبا التي تحولت- في الكتابة عنها- إلى الأنثى الغاوية التي تنقل الإنسان من صورته الأصلية إلى صورته الجديدة التي تنكر الأصل وترفضه،أو- على الأقل- تسعى إلى تغييره لكي يكون مرآة تنعكس عليها الأنثى الغاوية- أوروبا.

وهنا يبدأ الصراع المتوتر بين إسماعيل الجديد وموطن إسماعيل الجديـد. ويبدأ الصـراع بالرفض،ويبـدأ الرفـض بمـا عليه بنو وطنه،المصريون،ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن،ويحلم بتغير الأوضاع،وشق طريق التقدم،بعد أن يدهش القاهريين أولا ثم المصريين جميعا بما أتقنه من فن واكتسبه من خبرة،كما يحلم أنه كاتب في الصحف أو خطيب في المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته.

والبداية- بالطبع- هي فاطمة النبوية التي لابد من إنقاذها،خصوصا أنها تحل في وعيه كما لو كانت المقابل المضاد لماري،وإذا كانت ماري قد نقلته من كون إلى كون،فإنه لابد أن يفعل ما يشبه ذلك بفاطمة النبوية،وينقلها من ظلمة العمى التي توشك أن تدخلها تماما،حقيقة ومجازا،إلى أنوار العلم ومباهج الحياة العصرية.

ولكن كيف السبيل إلى ذلك والأراضي الزراعية التي يعبرها القطار من الإسكندرية إلى القاهرة تبدو كما لو كانت قد اكتسحتها عاصفة من الرمل؟!..فالريف مهدم،معفر،خرب،والباعة على المحطات في ثياب ممزقة. ويصل إلى داره فيروعه الفقر الذي بدت عليه،لم يكن يعلم أن أباه انتكست موارده المالية في سفره،لكنه ظل حريصا على أن يكمل ابنه تعليمه،وظل إسماعيل يلهو في اسكتلنده مع رفيقته،يأكل البفتيك،وأبوه قعيد الدار،عشاؤه طعمية أو فجل!

وتأتي فاطمة،كي تقطر لها أمه من زيت قنديل أم هاشم في عينيها،فقد تعودوا على بركة الزيت،ونشأ هو شخصيا على هذه البركة. ولكن وقد حدث له ما حدث من تحول فإنهيقفز من مكانه كالملسوع،ويوقفيد أمه،ويحل الرباط حول عيني فاطِمة،فوجد رمدا أتلف الجفنين وأضرّبالمقلة،لو وجد العلاج المهدئ المسكِّن لتماثلت للشفاء،ولكنها تسوء بالزيت الحار الكاوي. فيصرخ في أمه،ويقذف بزجاجة الزيت وبركة أم هاشم على السواء!

وتدهش الأسرة التي ظلت طوال عمرها«تكالها على الله وعلى أم هـاشـم». وتصـدم صدمة لا تقل عن صدمته. ويسأل الأبغاضبا: أهذا ما تعلمه ابنه في بلاد بره؟ الكفر؟! أما هو فيمضي في ثورته،وقد انتابهغضب مجنون عارم. ويخرج إلى الميدان فلايرى في المصريين المحتشدين فيه سوى جنس سمج ثرثار أقرع أمرد،عار حاف،بوله دم،وبرازه ديدان. يتلقى الصفعة على قفاه الطويل

بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه. ومصر؟ قطعة«مبرطشة» من الطين،جموديقتل كل تقدم،وعدم لا معنى فيه للزمن.

وينفلت من الزحام،هائجا،متوجها إلى الجامع،ويدخله،فيجد المقاميتنفس بدل الهواء أبخرة ثقيلة من عطور البرابرة. والقنديليرسل شعاعه إعلانا قائما للخرافة والجهل. وحول المقام أناس كالخشب المسندة،وقفوا مشلولين متشبثين بالأسوار.

ويفقد وعيه،ويصيبه حال من الجنون العارم فيهوي بعصاه على القنديل،فيتحطم،ويتناثر زجاجه. وتهجم عليه الجموع،وتضربه الجماهير،ويدوسونه بالأقدام،ويسيل الدم من رأسه على وجهه،وتتمزق ثيابه،ولاينقذه من الموت سوى الشيخ درديري الذييستخلصه منغضب الناس،ويحمله إلى الدار،ويضعونه على الفراش وتجتمع الأسرة حوله تبكي صوابه المفقود.

وعندمايفيق إسماعيل من مرضه العصبي،وتبرأ جراحه،يخرج إلى الأصدقاء والزملاء،ويستعين بأحدث الآلات،ويأخذ في علاج فاطمة التي عالج في أوروبا أكثر من مائة حالة مثلها فلميخنه التوفيق في واحدة. فلماذا لاينجح مع فاطمة أيضا؟!وسلمت الفتاة إليه نفسها،لايهمها مرضها بقدر مايهمها أن تكون بينيديه موضع عنايته. ولكنها لا تشفى،بل تستيقظ ذات صباح وهي تفتح عينيها ولا ترى،فقد انطفأ آخر بصيص تتعزى عليه.

ويجن إسماعيل،ويهرب إلى الميدان،ويظل هاربا،إلى أنيأتي رمضان،وتحل ليلة القدر،فينتبه لما في قلبه من ذكراها،وما تقترن به من إيمان بفضائلها ظل مطمورا في نفسه،فقد ظلت ليلة القدر في داخلهغرة بيضاء وسط سواد الليالي. وتأخذه أفكاره إلى الأفق الروحي الذى تفتحه له ذكريات ليلة القدر،ويشعر بصوت شهيق وزفير عميقينيجوبان الميدان،كما لو كان سيدي العتريسيطمئن على المسجد الذيحرسه،وتبدو قبة المسجد فيغمرة من ضوءيتأرجحيطوف بها.

ويرى إسماعيل النور الذغاب عنه دهرا،فيفتح له روحه وقلبه،مدركا أن لا علم بلا إيمان،وأنه فشل لأن فاطمة لم تؤمن به،وأن إيمانها ببركة السيدة زينب وحدها وكرمها. ويدخل إسماعيل المقام،ممارسا شعيرة مضادة لشعيرة دخوله التدميري السابقة،فقد أضاء النور قلبه،كما أضاء النور قلب نعيمة العاصية التي تاب الله عليها بعد عصيان سبع سنوات،سبع سنوات موازية

للسنوات التي قضاها إسماعيل في الخارج،والتي بدت- في المقام- كأنها سبع سنوات من العصيان الموازي.

ويرأف به الشيخ درديري،ويستجيب إلى طلبه في أنيمنحه شيئا من زيت القنديل،خصوصا أن الليلة ليلة القدر وليلة الحضرة. ويخرج إسماعيل من المقام،مشحونا بالنور الذي انطوى عليه،والذي أحال ظلمة روحه إلى ضوء،فيرى كل شيء مختلفا،ويعود إليه وعي ابن الحي الذي لابد أنيقف إلى جوار أهله،محتفيا بهم كما هم،وبادئا من واقعهم،غير منكر لما ظلوايعيشون عليه من معتقدات،أخذ هويستعيد معنى الإيمان بها.

ويبدأ في علاج فاطمة من جديد،مستمسكا من علمه الجديد بروحه وأساسه،معتمدا على الله،فبارك الله في علمه ويديه. واستجابت فاطمة التي جاء لها بزيت القنديل،بركة أم هاشم،وينجح العلاج الذييجمع ما بين العلم والإيمان،وتتحول فاطمة نفسها عليديه،بعد أن أخذيعلمها كيف تأكل وتشرب،وتجلس وتلبس. ويقوده شفاء فاطمة إلى شفاءغيرها،فاتحا عيادة للفقراء من الفلاحين الذين أراد أنيعود إليهم معينا،منتميا،كأنه القطرة تعود إلى أصلها في البحر. ويتزوج بفاطمة،وينجب منها البنين والبنات،ويعيش معها ومرضاه في«تبات ونبات».

- 4-

هكذا،تنتهي حكاية الدكتور إسماعيل في«قنديل أم هاشم». نهايتها لا تخلو من الصدمة،أو من إحباط التوقع،خصوصا لقارئ قرأ قبل ذلك«عصفور من الشرق» وهام مع رسائل محسن إلى أندريه التي جمعها توفيق الحكيم في«زهرة العمر». ويبدو الأمر- من هذا المنظور- كما لو كانيحيى حقييخلق شخصية هي على النقيض في التكوين وفي المسار.

وبالفعل،فإن إسماعيل نقيض محسن في النشأة. الأول ابن المدينة الذي ارتحل عنها إلى باريس فوجد فيها النور الذي ظليحلم بأنينقل بعضا منه إلى موطنه المظلم الذي عاش فيه حالما بباريس«المحبوبة»،وظلت رسائله إلى أندريه تطلب المدد الروحي من النور في صحراء وطنه،كما ظل عليقينه أن«النوريأتيني من الشاطئ الآخر..المائج بأضواء الحياة الفكرية».

ومحسن رومانتيكي حتى النخاع،نراه في المشهد الأول من«عصفور من الشرق» يمضي حالما تحت المطر،ممسوسا بالفنون التيغذّت روحه،لايعرف سوى الوصل الروحي بالمحبوبة التييفنى فيها. وحتى عندمايتمرد محسن على الجانب الظالم من علاقات رأس المال في باريس،نتيجة صداقته بالعامل

أندريه والمهاجر الروسي،فإنهيظل مؤمنا بأن نور الحضارة الباريسيةيغلب ظلمتها،وإشعاعه لابد أنيبسط نفسه على وطنه المتخلف،ففي ذلك السبيل الوحيد إلى التقدم،واكتساب«مباهج الآداب العصرية» التي أشار إليها الشيخ رفاعة الطهطاوي.

وإسماعيل نقيض محسن من هذا المنظور،فهو لايخلو من ملامح واقعية،تباعد بينه والنموذج الرومانتيكي الذييتجسِّد فيه محسن. ولذلك نـراه أول ما نـراه في طـريقــه إلى ميـدان السيـدة زينب،سـاعيـا بيـن«ما شا الله» بائعة الطعمية والبصارة والأسطى حسن الحلاق،والشحاذين الذينيحيطون بأبواب المقام،وهدير أصوات الباعة،والشابة التي تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية،صوتها الصارخيجذب الوجوه للنوافد،وبائع الدقة الأعمى الذي لايبيع شئيا إلا إذا أقرأه الشاري السلام،فيقرئه وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء. وإسماعيليتحرك وسط هذا المشهد المزحوم بتفاصيل تبدو معادية تماما،أو نقيضا حادا للرومانتيكية. وينسرب في هذه التفاصيل عطريشي بحضور مقام السيدة التي نشأ الجميع في حراستها- بعد الله.

وإسمـاعيـل على النقيـض مـن محسـن،ينطـوي علـى أصـوله الريفية ومعتقداته الزراعية،ويتجسد فيه الإيمان العميق بفعل النشأة والمجاورة،فيختلـف عن أقـرانـه«المدلعيـن» أولاد الأفنديـة. وحتـى عندمـا تقتـرب المراهقة ويفور الجسد كأنه مرغم،فيشعر إسماعيل بلذةغريبة وهويندس بين زحام المترددات على المسجديوم الزيارة،ويلمح نعيمة التي تمارس الرذيلة،لكنها لا تكف عن زيارة المقام طلبا للتوبة.

وغير بعيد عن حضورها،يبدو«القنديل» مشعا الضوء الذييشبه الرحمة والرعاية والحماية والحنو. وزيته المباركيشفي مَن كانت بصيرته وضاءة بالإيمان،فلا بصر مع فقد البصيرة فيمايقول الراوي،ومَن لميشف فليس لهوان الزيت،بل لأن أم هاشم لميسعها بعد أن تشمله برضاها،لعله عقاب إثم،ولعله لميتطهر بعد من الرجس والنجاسة،فيصبر وينتظر ويتردد على المقام،فإن كان الصبر أساس مجاهدة الدنيا فإنه أيضا الوسيلة الوحيدة للآخرة. هكذا،وعى إسماعيل ضوء القنديل،يضفو ضوؤه الخافت على المقام كإشعاع وجه وسيم من أم تلقم رضيعها ثديها فينام في أحضانها،هادئا في سلام،فلا صراع مع هذا الضوء،بل حضور روحييلامس القلب فلايبلى أثره.

هذا الوصفيؤكد الطابع الرمزي لضوء القنديل الذييقترن بالنور،والذييبدو- من هذا الجانب- كأنه نقيض للنور الذييتحدث عنه محسن توفيق الحكيم،أو البديل السليم. ولذلك فإن ضوء القنديل الرمزييشع في داخل إسماعيل،ويخرجه من

توترات المراهقة بريئا كما دخلها. ويظل في داخل إسماعيل الذيفقده في إنجلترا،نتيجةغواية ماري التي تتكثف في حضورها الرمزيغوايات الحضارة الغربية كلها،فتبدو الرحلة إليها رحلة إلى النور الحقيقي في الظاهر،وينجذب إليها المرتحل- إسماعيل- خالعا عنه ماضيه الذي تركه وراءه على الضفة التي انطلق منها،متخليا عن النور الذي ظل في داخله،مستبدلا به الإيمان الأعمى بالعلم الذي أحله محل إيمانه القديم.

ويتحول إسماعيل تماما،ويعود مثل محسن إلى وطنه،ولكن في ميدانغير ميدانه،ميدان أكثر التصاقا بالواقع وله تأثيره المباشر فيه،فإسماعيليعود طبيب عيون ناجح،رأى فيه أساتذته دراية كأنها ملهمة: وصفاء هو سليل نضج أجيال طويلة،ورشاقة أصابع هي وريثة الأيدي التي نحتت من الحجر الصلد دمى تكاد تحيا. وليس كذلك محسن الفنان الذييعود مزودا بأفكار ونظريات وخبرات وجدانية.

ولذلكيتحول فشل التحدي الأول لإسماعيل إلى كارثة تهزه من الأعماق،وتضع كل ما تعلمه من الغرب موضع المساءلة،المساءلة التي تمتد عبر معاناة روحية تنتهي باكتشاف النور الذي كان موجودا منذ البداية،في الداخل لا الخارج،والذي كان التخلي الكامل عنه تحويلا للعلم المكتسب إلى طائر بجناح واحد. وينتهي الصراع لا برفض الواقع الفعلي كما فعل محسن توفيق الحكيم،وإنما باكتشاف العنصر الروحي الخلاق في هذا الواقع الذييرمز إليه الحضور المضيء للقنديل،الحضور الذييمتد إلى الزيت الذييؤمن ببركاته مَنيقبلون عليه. ويعود إسماعيل إلى توازنه عندمايستعيد نوره الداخلي،فيلجأ إلى النور الخارجي للقنديل بوصفـه معـادلا للقيم الروحيـة الدينية العميقة التي تغمره،والتي تـوازي مايغمـر الميدان كله من شهيق وزفير عميقينيجوبان المكان والزمان كغمرة الضوء التي تتأرجح فوق القبة،كأنها شارة العلم الذي أصبح قرين الإيمـان الروحي.

نفحـة صـوفية؟! نعـم. حـال مـن أحـوال الوجـديغمر روح إسماعيل فيؤدي إلى تطهره وصفاء روحه؟! نعم. ولاغرابة في ذلك فما أكثر الإشارات والعلامات الصوفية في«قنديل أم هاشم» الذييشع البركة على الشخصيات،ويكسب حتى الجمادات حياة روحية،والشخصيات بصيرةيقظى،قد تضل لكنها تعود إلى النور،تماما كما عاد إسماعيل ونعيمة إلى الصفاء الروحي بعد سبع سنوات من البعد عنه.

هكذا،تطمئن الأرواح وتأنس،ويزداد الضمير نقاء،وتستمع النفس المطمئنة إلى التنفس الخفي العميق الذييجوب الميدان،أو ترى لألاء النوريطوف

بالقبة،وتعود النقطة التائهة إلى أصلها كي تتحد به،في حضرة البركة والمحبة،وضاءة الإيمان،نالت حظها من مجاهدة الدنيا فنالت مكافأة انكشاف الحجاب عن البصيرة في ليلة الحضرة،فترى من الأحوال ما لا شرق فيه ولاغرب،ولا ليل ولا نهار،ولا أمس ولاغد،ولا صراع أو قتال،بل سلاميصفو معه جوهر الإنسانية كلها ويضيء،فتزدهر ورود الروح وتغرّد فيها أطيار الشوق إلى المحبوب الآخر: «أم العواجز».

لكن هذه النفحة الصوفية لا تنفي- بل تؤكد- ما تؤديه روايةيحيى حقي«قنديل أم هاشم» من معارضة فنية لرواية توفيق الحكيم«عصفور من الشرق». ولاغرابة في ذلك فكاتب«القنديل» مبدع ماكر،ينطوي على رؤية مضادة،لمير الغرب على نحو رومانتيكي،ولميجسّده في هيئة معبودة ساحرة تتأبى على الأحلام،فدفع بطله- إسماعيل- إلى الرحلة نفسها التي قام بها محسن،وجعلهيعاني من التحولات الكثير،لكن على نحو أكثر واقعية من محسن،وأعاده إلى وطنه ليدخل في صراع مع التخلف،ولكن منغير أنينتهي إلى الاغتراب الذي انتهى إليه محسن،إذيعود إسماعيل إلى مبدئه،مدفوعا بقسوة المواجهة إلى مساءلة نفسه،ومساءلة علمـه،ومساءلة واقعـه،فيعيد اكتشاف ما في الواقع من إمكان موجب،وما في ذاته من قوة الإيمان- النور- الذي كان موجودا في البداية. ولذلك نجح إسماعيل فيما فشل فيه محسن،لأنه بدأ من واقع الناس،وعاد إليهم،وظل منهم وفيهم،موائما بين علمه الجديد ومعتقداته الخالدة.

ولذلك،فأنا أرى في«قنديل أم هاشم» معارضة روائية لرواية الحكيم«عصفور من الشرق»،خصوصا من حيث هي محاولة لنقض التغريب،والبحث عن صيغة إبداعية تجاوز التضاد الحاد بين الشرق والغرب،وتجمع بينهما في مُرّكب جديد،مركبيصالح بين العلم المادي والإيمان الروحي. وكانت الصيغة الإبداعية التي توصلت إليها«قنديل أم هاشم» هي سحرها الخاص الذي مايزها عن كل أعماليحيى حقي،وجعلها تلامس العصب الحسـاس مـن الإشكال الحضاري الذي لا نزال نعيشه،والذي لا نزال نبحث له عن حليحيل التضاد إلى تفاعل في صالح الشاطئ الذي بدأت منه رحلة الدكتور إسماعيل،وعادت إليه بمايزيد نوره نورا،أو بمايكتسب من نوره اكتمال الفاعلية.

- 5-

لا تلفت رواية«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي الانتباه إليها بوصفها رؤية خاصة للعلاقة المتوترة بين الشرق والغرب فحسب،وإنما تلفت الانتباه بالقدر نفسه إلى التقنية التي تنبني بها،تجسيدا لرؤيتها،وتأكيدا لمغزاها. ولذلك لا يصل إلينا

المعنى الخاص لرحلة الدكتور إسماعيل بتحولاتها خلال سـرد مباشر يؤديه البطـل،مستخدمـا ضمير المتكلـم الذي يقتـرن برواية السيرة الذاتية في حالات عديدة،وإنما من خلال سرد يؤديه راوٍغير البطل،يحكي حكايته كما لو كان يحكي أمثولة يريد توصيل دلالاتها إلى القرَّاء على نحوغير مباشر،وذلك بما يجعل من شخصيات الرواية وأحداثها مجازات تؤدي إلى أهداف دلالية مباشرة وغير مباشرة. وقصر حجم الرواية قرين تكثيفها وشحنتها العاطفية المكتنزة التي تندفع كالطلقة،مؤكدة بالشخصيات والأحداث المتدافعة مجازيتها التي تدفع القارئ إلى التعاطف والتفاعل،ثم الفهم والتأمل.

ولذلك لا تخلو شخصية إسماعيل من دلالة التمثيل الكنائي الذي يزدوج معناه،فيشير إلى المعنى المباشر،أي الحقيقة المقترنة بإمكان الحضور الواقعي للشخصية المشاكلة لشخصيات العالم الذي انبثقت منه،كما يشير إلى المعنىغير المباشر،أو معنى المعنى بلغة عبد القاهر الجرجاني،حيث يفضي المجاز إلى مقصده،ويدل على نوع ما يشير إليه دلالة الخاص على العام،أو دلالة اللازم على الملزوم.

وأتصـور أن هذا البعـد المجـازي للتمثيل الكنـائي في الروايـة هـو ما يحتوي عناصرها الرمزية،ويؤكد توازياتها وتعارضاتها،مبرزا التعدد الدلالي لحضور النور المقترن بضوء القنديل،واصلا معنى البركة بالصفاء،والطهارة بالدنس،والبركة بالقذارة،ومن ثمَّ الحضور المزدوج للشيخ درديري،ذلك الذي يجمع ما بين الروحي في أحواله الصوفية التي تتسع فيها الرؤيا،وينزاح الحجاب عن ما لا يراهغير المرضيّعنهم،في يوم الحضرة،والحضور الدنيوي للشيخ نفسه الذي يتهمه زملاؤه بأنه يحرق النقود الواردة إليه من بيع القنديل في الحشيش،والذي لا يخلو طبعه من ميل إلى«القفش» والتنكيت،جنبا إلى جنب الميل إلى النساء،فلا يمر العام إلا ويتزوج بفتاة بكر جديدة.

وإذا كانت التوازيات تقابل ما بين نعيمة الخاطئة وإسماعيل الذي ضل السبيل،في زمن السنوات السبع التي تبدو كما لو كانت الحد الذي ليس وراءه حد،فإنها تعارض ما بينهما وفاطمة التي ظلت تنتظر في صبر كما لو كانت تجسيدا حيا للجملة التي ترد في النص عن الصبر الذي هو أساس مجاهدة الدنيا،والذي أوصلها- في النهاية- إلى ما كانت ترجو. واقترابها من العمى يشبه عماها الفعلي الطارئ في دلالة المماثلة الجزئية التي جمعت بينها وإسماعيل،خصوصا في مدى المفارقة الدلالية التي يبدو معها طبيب العيون عاجزا عن رؤية النور الحقيقي،فيقود المريضة إلى العمى الذي يعانيه قبلها،أو ينقل عدواه إليها،فلا بصر مع فقد البصيرة،ولا علم بلا إيمان،ولا نور يبدأ إلا من الروح الخاشعة.

والواقع أن علاقات المكان المتمركزة في الميدان والجامع والحواري المحيطة به لها دلالتها. فنحن لا نرى في الرواية من المشاهد البصرية سوى الدائرة المكانية التي تتوسطها السيدة زينب،فهي القطب أو المركز الذي يبدأ منه كل شيء،حيث الحضور الرمزي لضوء القنديل،والذي يعود إليه كل شيء،تماما كرحلة إسماعيل التي بدأت بتوديع المقام وانتهت بالعودة التائبة في المقام. ويلفت الانتباه في الرواية أننا لا نرتحل مع إسماعيل إلى إنجلترا،ولا نرى شيئا من الرحلة،لا البحر،ولا المدن،ولا العلامات المكانية للحضارة التي تكثَّف حضورها الرمزي في«ماري».

وحتى «ماري» لا نعرف عنها شيئا سوى أنها زميلة إسماعيل في الدراسة التي فضَّت براءته العذراء،وفتحت له آفاقا يجهلها من الجمال؛ في الفن،في الموسيقى،في الطبيعة،بل في الروح الإنسانية أيضا. وهي آفاق يبدو الطريق إليها قائما على الأضداد التي أحالتها«ماري» في النهاية إلى مشابهات،فقد كان إسماعيل يرى الحياة برنامجا ثابتا بينما تراها«ماري» مجادلة متجددة.

وكـان يكلمهـا عــن الزواج(المؤسسـة الثابتة) فتكلمـه عـن الحـب(المغامرة الدائمة). وكانيبحث دائما خارج نفسه عن شيء يتمسك به ويستند إليه: دينه وعبادته،وتربيته وأصولها. أما هي فكانت تقول له: يجب أن تكون ذاتك هي ما تستند إليه وليس أي شيء خارجي. وكانت الحرية أخشى ما يخشاه،أما هي فما كانت تخشى إلا القيود. وكان يطيل الوقوف إلى جانب الضعفاء،ويحنو على المنبوذين من مرضاه. وكانت تقول له: «أنت لست المسيح» و«مَن طلب أخلاق الملائكةغلبته أخلاق البهائم». ولا تكف عن تأكيد أن العواطف الشرقية مرذولة مكروهة لأنهاغير عملية وغير منتجة.

وبديهي أن تتركز بؤرة السرد وتتباطأ عند هذه الثنائيات المتضادة ما بين«إسماعيل» و«ماري». وهي الثنائيات التي تختزل- في تضاد الذكر والأنثى- غيرها من ثنائيات التضاد بين الشرق والغرب. ولكن فيما عدا ذلك لا نعرف شيئا من ملامح«ماري» في علاقاتها بالأماكن التي قادت إسماعيل إليها،أو الأماكن التي طاف بها إسماعيل،فكل شيء عن المكان الذي ينتسب إلى الغرب واقع في علاقات الغياب،ولا تطوله عدسة السرد التي لا تنشغل أو تتركز إلا بعلاقات المكان الذي بدأ منه وعاد إليه إسماعيل مليئا بالشوق والحنين.

ولذلكترى بعينيه فنار الإسكندرية والشاطئ الأصفر،ولا نرى من الميناء إلا ما يدفعنا إلى القطار الذي يدفعنا- بدوره- إلى القاهرة،حيث الميدان وبيت

الأسرة والمقام وغيرها من العناصر المكانية التي تشبه حجر المغناطيس فيما تجذبه إليها من عناصر مكانية قابلة للتمغنط.

وإذا كان استرجاع السرد للتضاد ظل قائما بين إسماعيل وماري،في مدى الثنائيات الضدية،حيث تتساقط مبادؤه القيمة واحدا بعد الآخر،يعود بنا إلى مبدأ الثنائية الضدية التي تحكم حركة الرواية،فإن هذا المبدأ ينعكس على علاقات المكان الذي يظل محتكرا بؤرة السرد من بداية الرواية إلى نهايتها. وهي علاقات تظل منطوية على المفارقة المقترنة بالتقاء الأضداد في شخصية الدكتور إسماعيل.

ولذلك تبدو علاقات المكان كما لو كانت موازية لمكونات الشخصية،حيث الخير يجاور الشر،والجمال لا يفارق الدمامة،والرغبة تلامس التقوى،والمرض يقترب من الصحة،والمساء الذي يتقدم ينعشه نسيم ذو دلال،تقطعه ضحكاتغضة وأخريغليظة«حشّاشي». وإذا دلف المرء من الميدان إلى مدخل الشارع المتجه من السيدة زينب إلى القلعة سمع ضجيج السكارى في خمارة أنسطاسي التي يخرج منها سكّير هالج يتطوّح،أو يتعرض للمارة. وتبدو أشباح الميدان الحزينة يحركها نوع من البهجة والمرح،فالمستقبل بيد الله،وإسماعيل المراهق الذي يفكر في الفتاة السمراء يستمع إلى الشيخ درديري الذي يحدثه عن القنديل الذي يومض ضوؤه وقفات تسبحها همس،فينتفض إسماعيل،لا يدري ما الذي مس قلبه.

هذه العلاقات المولِّدة للمفارقة بما يتجاور فيها من أضداد صالحة تماما لتأكيد دلالة التمثيل الكنائي،وإبراز معناه الذي لا يخلو من دلالة السخرية،خصوصا في البعد الذي يتجاوب فيه عمى البصر(فاطمة) مع عمى البصيرة(إسماعيل) فلا يعيد إسماعيل البصر إلى فاطمة إلا بعد أن تعود إليه بصيرته،وذلك في البناء البسيط للرواية التي يتتابع زمنها،على نحو أفقي مستمر،ولا تصل إلى نهايتها إلا مع اكتمال معناها الذي يكشف عن المغزى.

ويتحقق التمثيل- في هذا السياق- عن طريق نوع من التجريد لا تخلو منه شخصية إسماعيل إلى حد ما،ولا تخلو منه الشخصيات المحيطة به إلى حد كبير،فنحن لا نعرف تفاصيل كثيرة عن والد إسماعيل الشيخ رجب عبدالله،أو زوجته،ولا نعرف عن بقية الشخصيات الدالة في الرواية- ابتداء من فاطمة النبوية والأم والشيخ درديري- خادم المقام- ونعيمة وماري إلا من حيث هي أدوار تُؤدى في تجسيد المدلولات الملازمة للتمثيل،فلا ندخل إلى عوالمها الداخلية،أو نستمع إلى أصواتها الخاصة في حبكات فرعية خاصة بها،وإنما

نراها في علاقتها بإسماعيل الشخصية الأساسية وحدها،ولا نعرف عنها إلا ما يفيد في إضاءة الحدود الدنيا من صفات شخصية إسماعيل.

ولذلك تبدو«ماري» في السرد مثل«نعيمة» بمثابة تمثيل فرعي يخدم التمثيل الرئيسي للبطل الذي سقط عندما تخلى عن ميراثه القومي وإيمانه الروحي،ونهض من سقوطه عندما استعاد هذا الميراث،واستعاد نور الإيمان الذي ضل عنه. وإسماعيل نفسه،من حيث هو شخصية روائية،ينوس في المسافة الواقعة بين التجسيد والتجريد،يميل إلى التجسيد عندما نرى ما يميزه من صفات حياتية وتجارب عيانية،ويميل إلى التجريد عندما يؤدي الدلالات المقصودة منه،خصوصا من حيث هو تمثيل كنائي ينحو منحى«الأليجوريا» أو الأمثولة.

ومن هذا المنظور،لا تخلو الرواية من مغزى أخلاقي،والأمثولة كالأليجوريا لا تفارق مغزى أخلاقيا في تشكلها. هذا المغزى لا يفارق رؤية الكاتب المضمر الذي يختفي تحت قناع الراوي أكثر مما يختفي تحت قناع إسماعيل،ويحرّك بطله حركة مقصودة منذ البداية،ناثرا في النص علامات استباق بالنهاية التي لابد أن تحدث في نوع من الحتمغير المعلن،كأنها النتيجة الطبيعية للمقدمات التي سبق الإعلان عنها،والتي تبدو إرهاصات بما هو آت على سبيل الحتم.

ولذلك لا نعرف شيئا متعينا عن الرحلة،أو تفاصيلها،ولا تفاصيل الحياة في إنجلترا كما قلت،كل ما نعرفه هو أن شابا انبنى وعيه في رحاب«السيدة» التي لم يتناقض مع روحانية حضورها الاستهلالي في وطنه،كما نعرف أن معتقدات هذا الشاب انقلبت رأسا على عقب في إنجلترا بغواية العلم والحضارة التي تمثلت في امرأة،فعاد إلى وطنه ساخطا على تخلّفه،متمردا على معتقداته. وعند التجربة الأولى القاسية ينهار التوازن الظاهري المصنوع في الخارج،وتفشل الأساليب الأجنبية المستعارة التي لم تجد قبولا روحيا من ممثلي الثقافة المحلية أو الوطنية،فتحدث الأزمة التي لا يخرج منها الشاب إلا بعودته إلى جذوره،أي إلى ما كان عليه من إيمان روحي وانتماء قومي.

هذه البنية المجردة للتمثيل تتراكم في وعي القراءة بواسطة سرد يختزل المسافات والأحداث،ويعبرها في جمل اختزالية من مثل: «ومرت سبع سنوات،وعادت الباخرة» أو«ومرت أيام كثيرة وإسماعيل لا يغادر الفراش». وهي جمل تتضافر مع التعليقات الخارجية للراوي الذي يقول- مثلا- بمناسبة عودة إسماعيل: «أقبل يا إسماعيل فإنا إليك مشتاقون. لم نرك منذ سبع سنوات مرّت كأنها دهور. كانت رسائلك المتوالية،ثم المتراخية لا تنفع في

إرواءغلتنا،أقبل إلينا قدوم العافية والغيث،وخذ مكانك في الأسرة،فستراها كالآلة وقفت بل صدئت لأن محركها انتزع منها. آه! كم بذلت هذه الأسرة لك».

وهو تعليق يبدو شبيها بتعليقات الراوي الشعبي- مع اختلاف اللغة- على أبطال السير والملاحم الشعبية التي يحكيها،ويؤدي حكاياتها دراميا بما يشرك معه المشاهدون الذين يتعاطفون مع الشخصيات الأمثولات. والأمر نفسه واضح في التعليق الخارجي الذي يقوله الراوي نفسه بمناسبة ما قام به إسماعيل من مفاجأة والديه العجوزين بعودته دون معرفة مسبقة: «يا إسماعيل. ما أقساك! وما أجهل الشباب». وهو تعليق يضع الشخصية بعيدا عن الراوي وعن القارئ على السواء ليبقي عليها صفة التمثيل الكنائي بما تنطوي عليه من تجريد لا يفارق المغزى الأخلاقي من حركتها.

وأتصور أن هذا التمثيل الكنائي بخاصيته المجردة هو ما يباعد بين«قنديل أم هاشم» ورواية السيرة الذاتية،فالعلاقة بين شخصية الدكتور إسماعيل- في الرواية- والكاتب يحيى حقي- في الواقع- واهية إلى الدرجة التي تنفي قوة هذه العلاقة في روايات السيرة الذاتية. إن أوجه التشابه التي تصل بين«محسن» وتوفيق الحكيم،سواء في«عصفور من الشرق» أو«عودة الروح»،والأوجه نفسها التي تصل بين«إبراهيم» ومحمد حسين هيكل في«زينب» أو إبراهيم المازني في«إبراهيم الكاتب» أقوى بكثير من تلك التي تصل بين إسماعيل الشخصية الروائية ويحيى حقي الكاتب الفعلي.

مؤكد هناك جوهر المعاناة الروحية لتنازع الشرق والغرب في الوجدان،خصوصا في تكوين يحيى حقي الذي قاده عمله الدبلوماسي إلى التنقل طويلا بين مدن الغرب،إلى أن انتهى به الأمر إلى فرنسا التي تزوج فيها،واضطر إلى الاستقالة من وزارة الخارجية بسبب زواجه من فرنسية. ولكن جوهر المعاناة لا يصل بين شخصية الرواية وشخصية المؤلف،فأوجه الاختلاف أكثر بكثير جدا من أوجه الاتفاق. ولا يتناقض ذلك مع ما نجده في الرواية من أن البطل ولد بمنزل يواجه ميضأة المسجد الخلفية،في الحارة التي كانت تسمى«حارة الميضة»،أو من إشارة إلى أسماء بعينها من مثل:«ما شا الله» بائعة الطعمية والبصارة والأسطى حسن الحلاق وبائع الدقة.

وهي وقائع ذكرها يحيى حقي في ذكريات نشأته الأولى،ومعها وقائع أخرى عن الحي الذي تربَّى فيه يحيى حقي الطفل والشاب. ولكن وجود هذه الوقائع التي تذوب في السرد لا يحيل الرواية إلى رواية سيرة ذاتية لشدة أوجه الاختلاف- بل التضاد- بين البطل الروائي والمؤلف على مستويات عديدة.

يضاف إلى ذلك أن روايات السيرة الذاتية المنسوبة إلى هيكل«زينب» - أو المازني- «إبراهيم الكاتب» أو«العقاد» «سارة» - هي روايات تخلو من التجريد،وتعتمد على التجسيد الذي تنبني به،ولذلك نلمح التفاصيل الحياتية الدقيقة للشخصيات الحية فيها،وتمتلك شخصياتها من الأعماق ما نراه على نحو تحليلي في السرد،ويتجاوب الحديث الداخلي للشخصية مع الحوارات الخارجية،في علاقات الأحداث وتأثيراتها على حركة الشخصيات،حيث التعين هو السمة الرئيسية الموازية لتعدد مستويات الشخصيات ومستويات الأحداث في الوقت نفسه. وليست«قنديل أم هاشم» من هذا النوع،ولا إسماعيل مثل إبراهيم أو حامد أو حتى همام. وقل الأمر نفسه عن الشخصيات الموازية للبطل،أو الأحداث،أو علاقات الزمان والمكان،فالبنية المائزة لرواية«قنديل أم هاشم» تجعل لها وضعا خاصا،من حيث هي بنية تمثيل كنائي لا يخلو من التجريد.

وإذا كان التمثيل الكنائي من هذا النوع لا يخلو من آليات الابتعاد عن الشخصية،وتقديمها بما لا يدفع إلى تقمصها أو الاتحاد معها،فإن آليات الابتعاد نفسها تقترن بلاغيا بالتشبيه بوجه عام،والتشبيه التمثيلي بوجه خاص. وقد وصف البلاغيون التشبيه بأنه يفيد الغيرية لا العينية،وأن أداة التشبيه تُبقي على المسافة الفاصلة بين الأشياء فلا تتداخل،وتبقي على تمايزها الذي يجعل المشبهغير المشبه به،حتى لو التقى معه في هذه الصفة أو تلك.

والتشبيه بعامة- والتمثيل بخاصة- قرين التوضيح،والتعليم بواسطة تقديم المثل،أو ضرب المثل بلا فارق كبير في الدلالات التي لا تفارق دائرة التمثيل. وما أكثر التشبيهات في«قنديل أم هاشم». تحدث يحيى حقي عنغرامه البلاغي بالتشبيه ذات مرة،لكنه في«قنديل أم هاشم» يبني العمل كله على أساس من المشابهة التي يتجسد بها التمثيل الكنائي،أو حتى الأمثولة. ولا يكتفي بذلك بل ينثر التشبيه في علاقات السرد رأسيا وأفقيا،كما لو كان يصنع به شبكة متسامتة،لا تدني مشابهاتها الأطراف إلى حال من الاتحاد،بل تباعد بين الأطراف كما تباعد بين عين الناظر والموضوع المنظور إليه تجنبا لاحتمالات الهشاشة العاطفية.

ويؤدي التشبيه وظيفته التوضيحية عندما يساعدنا نحن القراء على فهم الكيفية التي تحنو بها أسرة إسماعيل عليه،وتفانيها في توفير راحته،وذلك في«محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الحيوانية: الدجاجة القلقة ذات النظرة المتوجسة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ذليلة العين،كأنها راهبة تصلي».

هذا هو شأن أسرة إسماعيل معه،في دائرة روحية مركزها القنديل الذي يبدو- في عيني إسماعيل- «وسنان كالعين المطمئنة رأت،وأدركت،واستقرت. يضفو ضوؤه الخافت على المقام،كإشعاع وجه وسيم من أم تلقم رضيعها ثديها فينام في أحضانها. ومضات الذبالة خفقات قلبها حنانا،أو وقفات تسبيحها همسا. يطفو فوق المقام كالحارس مبتعدا تبجيلا». وفي هذه الدائرة الروحية التي يحتل القنديل مركزها،جاذبا إليه كل ما يقع في دائرة«التمغنط» الخاصة به،يلعب التشبيه دور الإرهاص التحذيري،خصوصا حين يسمع أهل بيت إسماعيل كلمة«بلاد بره» للمرة الأولى.

عندئذٍ،تتردد الكلمة في جنبات البيت. «الكلمة لها رنين وسحر تتسلل،كروح مبهمة لا يطمئن لها،إلى المنزل الذي لا تنقطع فيه تلاوة القرآن،وحيث الشرع هو الحق والعلم جميعا. وثوت هذه الروح في ركن صغير من الدار وغطت رأسها وتمطت. ونامت منتصرة قريرة العين. بلاد بره! ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله لا عن ذلة،بل للتزود بنفس السلاح». وإذا كان التشبيه يؤدي دورا تحذيريا في سياق السرد على هذا النحو،مرهصا بالمخاطر التي لابد أن تقع في أو بسبب«بلاد بره» التي لا تخلو من الكفر،فإن الدور التحذيري المقرون بالإرهاص يؤكد المعنى الاستباقي الذي سبق هذا التشبيه المتعدد المركب بفصل واحد،خصوصا حين تسمع صوت الراوي يؤكد أن الزيت المبارك يشفي مَن كانت بصيرته وضاءة بالإيمان،فلا بصر مع فقد البصيرة،ومَن لم يشف فليس لهوان الزيت،بل لأن«أم هاشم» لم يسعها بعد أن تشمله برضاها،إما عقابا على إثم،وإما لعدم تطهره بعد.

واقتران التشبيه بالراوي دال في هذا السياق،فالراوي المغاير للبطل هو وسيلة من الوسائل التي يتباعد بها المؤلف المضمر أو المعلن عن موضوعه،نائيا بنفسه عن الدفق العاطفي المباشر،أو التورط الانفعالي في الموضوع. ولذلك فصيغة الراوي الذي يروي عنغيره صيغة روائية فاعلة في تأكيد موضوعية التناول النسبية في النهاية،لأن الأشياء تُحكى من منظور هذا الراوي بأكثر من معنى،ولكن بما يؤكد انفصاله عن شخصية البطل التي يحكي عنها.

ولذلك فحضور الراوي تقنية ناجعة في مراقبة الشخصية من مسافة جمالية كافية،تعين على التعليق الهادئ عليها وعلى الأحداث المتعلقة به. وعندما يستخدم الراوي التشبيهات في هذا المقام،ويؤثرها على الاستعارات،فإنه يؤكد ميله إلى الوسيلة البلاغية التي تبقي المسافة بين الأشياء،وتتيح له التعليق على ما يرويه،بل تتيح له بطبيعتها الذاتية تأكيد التمايز بين الموضوعات المدركة الواردة في السرد.

والنتيجة هي كثرة التشبيهات التي تتحول- بدورها- إلى تعليقات للراوي،فحشد الشحاذين المحيط بمقام«أم هاشم» يبدو كأنه«ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعففت في كنفها»، وإسماعيل يمضي في الميدان«تلفه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط». وآخر ما يذكره إسماعيل بعد خروجه من المقام لوداعه قبل سفره هو ما شمله من إخمص قدميه إلى رأسه «كالتيار المندفع العنيف،يتأرجح فيه ملقى القياد،مقلوب الوضع،فقد خلاله الزمن ترتيبه،والمرئيات اعتدالها،والأصوات صدقها وفروقها».

والتعليق المصاحب للتشبيه نوع آخر من الإرهاص الذي يستبق النهاية،مؤكدا هيمنة الراوي الذي ينبهنا من خلال تعليقاته،والتشبيهات التي هي تعليقات تمثيلية،إلى ما سوف يقع في المسيرة التي نعرفها سلفا،كما نعرف- مثلا- أن«مصر راحة ممدودة الأيدي إلى البحر لا تفخر إلا بانبساطها» أو أن إسماعيل عاش في مصر قبل سفره- «كذرة الرمل اندمجت في الرمال واندست بينها». أما في إنجلترا فقد«بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطا إلى وطنه». وتبدو له مصر«عروس الغابة التي لمستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت». ولذلك يرى الباعة على المحطات- بعد العودة- في ثياب ممزقة«تلهث كالحيوان المطارد،وتتصبب عرقا».

ويعود إلى منزله ثائرا على العوائد القديمة،مهاجما العلاج بزيت القنديل فيهبط على الدار«صمت مقبض كصمت القبور». ويلقي بقنينة الزيت إلى الطريق،فتتحطم. «وكان صوت تحطمها في الطريق كدوي القنبلة الأولى في المعركة». ويعاني إسماعيل من الأزمة الناتجة عن المعركة،ويختلط عليه الأمر فيبدو«كالطير قد وقع في فخ،وأدخلوه القفص،فهل له من مخرج؟».

والذي يطرح السؤال المقترن بالتشبيه هو الراوي الذي سبق له أن نبَّهنا إلى أنه لا بصر مع مَن فقد البصيرة،ولا شفاء إلا لمن كانت بصيرته وضاءة بالإيمان. ولذلك فإن سؤاله عن المخرج يحمل في داخله الإجابة عنه،أو الإجابة التي سبق له الإرهاص بها،والتي تتحقق كما أرهص بها واستبقها في السرد،فيعود الإيمان إلى إسماعيل الذي وصفه أستاذه الإنجليزي بأن روح طبيب كاهن من الفراعنة تقمصته،ويشرق في داخله النور عندما يدخل المسجد بحثا عن النور،في شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى ونورا،وفي ليلة القدر التي«هي في ذهنه غرَّة بيضاء وسط سواد الليالي».. فكم من مرة«رفع فيها بصره إلى السماء فبهره من النجوم جمال لا يراها تنطق به بقية العام».

وفي الساعة المعلومة من ليلة القدر التي هي خير من ألف شهر تشرق أنوار الإيمان داخل إسماعيل الذي تكتمل تحولاته بالإيجاب،وينجو من مخاطر«بلاد برة». لكن بعد أن تزود منها بما ينفع به شعبه الذي عاد إليه الإيمان به،مع النور المنبثق من جديد،فيرى العمق التاريخي لهذا الشعب،ابتداء من«ابن البلد» الذي«يمر أمامه كأنه خارج صفحات الجبرتي»،وانتهاء بالجموع التي ارتدت إلى الطفولة،ولو وجدت مَن يقودها لقفزت إلى الرجولة من جديد في خطوة واحدة،فالطريق ممدود،والمجد قديم،والذكريات باقية،والعمق التاريخي يجعل الأرض صلبة تحت الواقف عليها،المتطلع إلى الأمام فيها وبها.

والواقع أن الراوي لا يقتصر على التشبيه ليؤكد تباعده عن موضوعه الذي يحكيه بوصفه تمثيلا،وإنما يلجأ إلى أساليب لغوية أخرى،منها الجمل الاعتراضية التي قد تفيد تعريفا،أو إيضاحا،أو احترازا،وفي كل الأحوال تبطئ إيقاع التدفق اللغوي بما يحث القدرات التأميلية للقارئ على الفعل. ولا يوازي ازدواج الجمل الذي يتميز بإيقاعاته المتساوية سوى علامات الإنشاء التي تقترن بالسؤال التعجبي،أو السؤال الاستنكاري،أو حتى السؤال الذي يؤكد المبادلة في المعنى الذي ينطوي عليه المقطع التالي الذي يصف خشوع نعيمة الباحثة عن التوبة أمام المقام: «وضعت الفتاة شفتيها على سور المقام. ليست هذه القبلة من تجارتها،بل من قلبها. ومَن ذا الذي يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور، وقد هيأت شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة؟!».

والـراوي هـو الذي يصــوغالتشبيه والســؤال وأسـاليب التعجـب والاستفهام والاعتراض،وذلك ليشعرنا بحضوره كما يشعرنا الراوي الشعبي بحضوره بواسطة أدائه الدرامي الذي يجعلنا نرى الأشياء بناظريه،والأبطال من خلال وعيه،كما لو كنا نرى موضوعا من وراء زجاج ملون،فنلتفت إلى الزجاج وإلى ما وراءه في الوقت نفسه،مدركين تأثير الألوان على الموضوع المدرك.

ولكن رغم وجود مسافة بين الراوي الذي يحكي والبطل الذي يُحكى عنه بوصفه تمثيلا،حيث يتأكد ازدواج المعنى،فإن هذه المسافة ليست بعيدة تماما،فالراوي ليس غريبا على البطل من حيث صلة الدم،فالدكتور إسماعيل هو عم الراوي الذي لا نعرف اسمه،لكننا نعرف أنه ابن أحد الولدين اللذين أنجبهما الشيخ رجب عبدالله قبل إسماعيل،أولهما اشتغل في التجارة مع أبيه،والثاني دخل الأزهر وتركه ليعود إلى البلد فقيها ومأذونا.

وأغلب الظن أن الراوي هو ابن الأخ الأكبر،وكانت له دالة على عمه الذي حكى له عن بعض أسراره،وخضع مثله- خارج دائرة السفر- للتنشئة الاجتماعية والثقافية والروحية في الدائرة المشمولة ببركة السيدة زينب. ولذلك فهو

لىسغربىا تماما عن الموضوع،ولكن صلته به لا تدني به إلى حال من الاتحاد مع شخصىة إسماعىل بل ىظلغىرها،ربما بوصفه الجىل الأحدث،وربما بوصفه الصوت الذي ىزعم الحىاد وهو ىقص علىنا أمثولة الدكتور إسماعىل. وأخىرا،بوصفه المتأمل الذي لا ىخلو تأمله من السخرىة المقترنة بالمفارقات السردىة،أو استخدام المفردات«العامىة» في مواقع محددة،غىر بعىدة تماما عن أهداف السخرىة،حتى لو كانت على سبىل الحتم.

ونحن نسمع آراء الراوي الذي ىلفتنا إلى حضوره المستقل في حالات كثىرة،منها مفتتح الرواىة حىن ىحكي عن تعلق الأسرة بأصغر أبنائها الذي برع في التعلىم،فترعاه رعاىة خاصة ىراها الراوي«تعلق مسلوب الحرىة والإرادة». ىعني بذلك التعلق الذي ىقترن فىه الواجب بالتضحىة،والحب بالجمال الداخلي الذي ىنعكس على الأوجه،فىبعث السؤال عن مصدره. وما من مرة ىتمثل فىها الراوي هذه الأىام البعىدة- وتلك علامة تدل على عمره الزمني وقت الحكي- إلا وخفق قلبه بذكراها«وىبدو لي وجه جدي الشىخ رجب وحوالىه هالة من وضاءة ونور.

أما جدتي- الست عدىلة،بسذاجتها وطىبتها- فمن السخف أن ىقال إنها من البشر،وإلا فكىف تكون الملائكة؟! ما أبشع الدنىا لو خلت من مثل تسلىمها وإىمانها!». والتعلىق الأخىر للراوي هو نوع آخر من الاستباق،كما هو علامة على معتقداته التي تغدو سىرة الدكتور إسماعىل تمثىلا على أهمىة الإىمان بها.

ولا ىتوقف الراوي- بعد ذلك- عن لفت انتباهنا إلى حضوره المستقل،خصوصا في المواقف الدالة،ومنها وصفه خال إسماعىل حىن سفره،وكىف أقسم له عمه إسماعىل- فىما بعد- أنه كان ىحمل في أمتعته قبقابا. وأضىف إلى ذلك تعلىقه على تحول إسماعىل من حب ماري إلى حبغىرها دون شعور بالخسارة،فهو تعلىق الحائر المندهش من انقلاب العاطفة.

وقس على ذلك ما ىنقله عن عمه الذي وصف له كىف تجاور فرحه بالعودة إلى أبىه وأمه مع نفوره من الدار التي رآها قبىحةغىر صحىة. لكن التعلىق الذي ىلفت الانتباه حقا،خصوصا لما ىنطوي علىه من سخرىة مراوغة،ىقابلنا في الفصل الأخىر الذي ىصف فىه الراوي كىف افتتح إسماعىل- بعد أن عاد إلىه نور الإىمان- عىادة في حي البغالة بجوار التلال،في منزل ىصلح لكل شيء إلا استقبال مرضى العىون. الزىارة بقرش واحد لا ىزىد. كل الزبائن حفاة وحافىات،جاءوا بهداىا من البىض والعسل والبط والدجاج. وتزوج إسماعىل فاطمة،وأنجبها خمسة بنىن وست بنات كأنه لم ىسمع عن تحدىد النسل.

وكان في آخر أيامه- كما يقول ابن أخيه- ضخم الجثة،أكرش،أكولا نهما،ملابسه مهملة،تتبعثر على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التي لا ينفك يشعل جديدة من منتهية. وأصيب بالربو فاحتقن وجهه،وتندّى العرق على جبينه،وانقلب تنفسه إلى نوع من الموسيقى.

ويضيف الراوي إلى الصفات السابقة محبة النساء التي تعني- فيما تعني- علاقات سرية متغيرة بمعنى من المعاني. علاقات اغتفرها له أهل الحي الذين أحبوه فدعوا له بالمغفرة،وكتموا أمره من فرط إعزازهم له،ولعلهم رأوا ما رآه ابن الأخ- على سبيل التخمين- أن حب عمه للنساء مظهر من مظاهر تفانيه وحبه للناس جميعا.

ولذلك فجملة«رحمه الله» التي يختتم بها الراوي الرواية،تحمل من علامات الإعزاز المضمر ما تحمله من علامات الملامةغير المنطوقة. وتلك ملاحظة تلفت انتباهنا إلى أن الأوصاف التي يصف بها الراوي- ابن الأخ- عمه- الدكتور إسماعيل- مشحونة بما لا يخطئ القارئ ما فيها من سخرية،فتبدو كما لو كانت احتجاجا مضمرا،أو ماكرا،على نهاية الدكتور إسماعيل.

هل يريد الراوي بهذه الخاتمة للرواية أن يؤكد سخريته من عمه الذي انتهى بصيغة العلم والإيمان إلى صيغة تجمع القليل من العلم بالكثير من«الدروشة»،وأصبح نموذجا يبعث على الضحك بما انتهى إليه،وبما أنجب من أطفال،وصل عددهم إلى أحد عشر طفلا؟! الأمر ممكن. ومن الممكن أيضا أن يكون الراوي- وهو من جيل جديد- يريد أن يوصل إلينا رسالة مغايرة لرسالة عمه،ولكن عن طريق التمثيل بعمه. أقصد إلى رسالة مؤداها أن الاتّكال على الله مهم،وإلقاء العنان للحياة التي تمضي ببركة«أم هاشم» لا بأس به،لكن على أن لا ينتهي الإنسان على هذا النحو. فما فائدة العلم إذا لم ينفع صاحبه،ويصون عليه صحته في الوقت الذي يصون صحة الآخرين؟ وما قيمة الابتسامة المراوغة في العينين اللتين يكاد يقفز منهما شيطان لعوب،كلها حب وفهم،وفيها خبث وطيبة،وتسامح وإعزاز،كأنها تقول لك قبل كل شيء: «ليس كل ما في الوجود أنا وأنت،هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء. السعيد مَن أحسها،فعليك بها». ولكن هل يعني الجمال القذارة،وهل يعني العلم وضع عيادة في منزل يصلح لأي شيء إلا أن يكون عيادة؟! وهل أسرار المتعة والبهاء قرينة التطوّح بلا وعي،والتعلق بأنفاس أمثال سيدي العتريس،قرينة النور الذي يزيل الغشاوة عن العيون؟!

الحق أن الخاتمة تدفعنا إلى أن نرى«قنديل أم هاشم» من منظور جديد،كما أن تأمل الحضور المستقل للراوي من حيث هو تمثيل مواز لجيل جديد في

الأسرة نفسها يضفي ضوءا موازيا. وإذا كان الدكتور إسماعيل- حتى بعد ما انتهى إليه- يمثل المسافة الفاصلة بين الجد الأكبر الذي كان يدفع أولاده إلى تقبيل عتبة المقام وزمنه المغاير الذي أصبح تمثيلا له،في مدى الثنائية المتجاورة للعمل والإيمان،فإن ابن الأخ الراوي الذي ينتسب إلى جيل جديد يدفعنا إلى أن نرى الجيل السابق بعين التأمل التي لا يخلو نقدها من التفهم،ولا يخلو تفهمها من السخرية التي تنطوي على محبة،وذلك في المفارقة التي تدفعنا بإدراكنا لمغزاها الساخر إلى أن لا نكون مثل الدكتور إسماعيل في تفسيره العملي للعلاقة بين العلم والإيمان،وأن نخطّلأنفسنا طريقا مغايرا،لا نتخلى فيه عن صيغة العلم والإيمان،ولكن بما يحيل المجاورة بين الطرفين- في الصيغة- إلى تفاعل إيجابي،تفاعل لا ينتهي معه الإيمان إلى دروشة واتكال،ولا ينقلب العلم إلى نزعة مادية آلية تخلو من القيم الإنسانية التي تنطوي على معان روحية ينتشي بها الوجود.

موسم الهجرة إلى الشمال

كانت رواية الطيب صالح«موسم الهجرة إلى الشمال» الرواية الأولى التي قرأتها له،والرواية الأولى التي جعلت اسمه على كل لسان،خصوصا بعد أن طبعت في كتاب للمرة الأولى سنة 7691،ومنذ ذلك الوقت،والرواية لا تزال تحدث استجابات نقدية،لا نهاية لها فيمايبدو. وتركت من الأثـر في نفـوس القـراء ما لـم تتركـهغيرهـا مـن الروايات العربية التي لا تضاهيها في التأثير والانتشار والذيوع.

وما له دلالته في هذا السياق أن الطيب صالح كتب روايته«عرس الزين» قبل«موسم الهجرة» بأعوام قليلة- سنة 1962 حسب بيليوجرافيا حمدي السكوت عن الرواية العربية- ولكن الرواية لم تلفت الانتباه إليها،وكان عليها أن تنتظر إلى أن تصدر«موسم الهجرة إلى الشمال» وتقيم الدنيا ولا تقعدها،وتستقطب الانتباه إلى صاحبها الذي نعته البعض بأنه«عبقري الرواية العربية الحديثة»،وقدمه رجاء النقاش بوصفه صاحب الوعد الذي سيحمل الرواية العربية إلى آفاق لم يرتدها أحد من قبل.

وكان من الطبيعيأن يسقط بعض الضوء الساطع التي أصبحت«موسم الهجرة» مركزه على رواية«عرس الزين» التي وصفها المرحوم علي الراعي- بحق- بأنها زغرودة للحياة وفرحة لنشوتها واكتمالها. ومن المفارقات الدالة أن«عرس الزين» سرعان ما عرفت طريقها إلى السينما وظهرت فيلما لافتا،وهو الأمر الذي لم يحدث- إلى اليوم- مع الرواية التي نقلت«عرس الزين» من الظل إلى الضوء،وأعادت إليها الاعتبار الذي لم تنله بذاتها فور صدورها، وربما كانت حساسية بعض المواقف التي تتضمنها«موسم الهجرة إلى الشمال» هي المسؤولة عن عدم وصولها إلى الشاشة البيضاء التي يطالعها الملايين من المشاهدين على امتداد الكرة الأرضية.

ولا أزال أذكر مشاعر الإعجاب الغامرة التي انتابتني عندما قرأت«موسم الهجرة إلى الشمال» للمرة الأولى،فقد كانت حدثا استثنائيا في تاريخ الرواية العربية،وانطلاقا في آفاق جسورة لإنطاق المسكوت عنه في الثقافة العربية التي لا تزال تقليدية في مجملها،فموسم الهجرة رواية بعيدة عن التقليد أو التصنع أو التزمت أو الخوف،فالجسارة الكتابية التي تنطوي عليها فتحت لها قلوب وعقول القراء المتعطشين إلى عوالم جديدة والمتلهفين على مَن يقتحم المناطق التي ظلت مغلقة،لم تجد مَنيفتحها إلا مع أمثال«موسم

الهجرة» التي تظل رواية كاشفة عن كثير مما لم تكن الرواية العربية تعودت الكشف عنه.

لقد طرحت قضايا الهوية والعلاقة بالآخر والأصالة والمعاصرة ومكانة المـرأة على نحو صريح. وأتصور أن هذه الصراحة- بالإضافة إلى أهمية وحيوية القضايا التي طرحتها- هي المسؤولة- أولا- عن الإعجاب الاستثنائيالذي لقيتـه هـذه الروايـة التي أنتجـت- في رد الفعـل عليها- عشرات من المقالات والدراسات على امتداد الوطن العربي.

وظلت الرواية منطوية على نوع مغاير من الفتنة التي لا تزال تجذب إليها اهتمامات النقاد،وأحسب أننا لو جمعنا النقد الذي أنتجته«موسم الهجرة إلى الشمال»، وقمنا بتصنيفه وجدنا أمامنا المشهد الشامل لخرائط النقد العربي الحديث والمعاصر،في تنوع تياراته وتعددها،وفي تعاقب نظرياته وتجددها،فكما استقطبت الرواية نقاد الأيديولوجيا بألوان أطيافهم المتعـددة،في البحـث عـن الأبعـاد القومية والفكـرية للرواية،استقطـبت اهتمام نقاد البنيوية- التيار الذي وجد في الرواية الجديدة المؤثرة فرصة لإثبات حضوره.

هكذا،اقترنت الرواية بمصطلح«البنية» - مثلا- في دراسات مشابهة وموازية لما قامت به يمنى العيد عندما كتبت عن«تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي»، واقترنت الرواية بمصطلح«الخطاب» الذي كان علامة على نوع آخر من النقد الذي يسعى إلى مجاوزة البنيوية. وكان ذلك في دراسات من عينة الدراسة التي كتبها محمد برادة عن«الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين».

ولا تزال الرواية- إلى اليوم- تستقطب الاتجاهات والتيارات النقدية المتجددة التي تريد تأكيد حضورها بالكشف عن جوانب جديدة من الدلالات التي لم تكشفها الاتجاهات والتيارات السابقة. وكما انضمت نظريات التحليل النفسي الحديثة إليغيرها من النظريات في تحليل الشخصيات المركبة في الرواية،كما حدث في دراسة رجاء نعمة التي حصلت بها على درجة الدكتوراه من إحدى الجامعات الفرنسية..لا تزال دراسات مابعد الاستعمار تناوش«موسم الهجرة إلى الشمال»، وتسعى إلى إنطاقها ما لم تسبق إلى نطقه في خطابات النقاد المهتمة بالبنية أو الشخصية،أو الصراع بين الشرق والغرب،الشمال والجنوب.

وأتصور أن الدراسات المنتسبة إلى خطاب ما بعد الاستعمار هي الموجة الأخيرة في الأمواج التي لا تزال تثيرها«موسم الهجرة إلى الشمال». وقد

فرغت مؤخرا من دراسة قيمة أعدّها زميلي الشاب الدكتور خيري دومـة عن الرواية من منظـور خطـاب ما بعـد الاستعمـار بعنوان«عدوى الرحيل: موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار». وهي دراسة ممتعة، خصوصا من الزاوية التي تتراصف بها الدراسة مغيرها من الدراسات التي أنتجها«خطاب ما بعد الاستعمار» الذي ينبني على رد المستعمَر(بفتح الميم) بالكتابة على المستعمِر(بكسر الميم) في علاقة التابع بالمتبوع التي لا يزال لها توتراتها القائمة على التراتب القمعي المفروض من الشمال على الجنوب،وعلى مقاومة الجنوب للشمال. وهي دراسة تقوم بتسليط الضوء على رد المقموع،وما يتصل بذلك من معضلات الهوية،والتمزق بين ثنائيات الأنا والآخر،خصوصا في علاقة أبناء المستعمرات بالدول المستعمرة.

وعندما أسأل نفسي- الآن- عن سر هذا الثراء الاستثنائي في الكتابة النقدية عن«موسم الهجرة إلى الشمال» أجد هذا الثراء راجعا إلى ثراء هذه الرواية الفريدة التي لم تفقد جدتها ولا عمق تأثيرها بعد السنوات العديدة التي مضت على نشرها كتابا منذ ما يقرب من أربعين عاما. ولقد أعدت قراءتها في هذه الأيام بمناسبة حصول الطيب صالح- بجدارة- على جائزة ملتقى القاهرة للإبداع الروائي فوجدت في قراءتها من اللذة والمتعة والثراء ما يوازي ما وجدته في المرة الأولى،وأحسبني وجدت جوانب لم أكن التفت إليها قديما،خصوصا بعد تسليط الضوء عليها بالمناهج والأدوات النقدية المعاصرة.

وأتصور أن أول ما يلفت الانتباه في رواية«موسم الهجرة إلى الشمال» هو كثافتها،فالرواية صغيرة الحجم بالقياس إلى روايات نجيب محفوظ مثلا،أقل من مائتي صفحة من القطع المتوسط،ولكنها مع صغر الحجم تنطوي على قدر لافت من الغنى والعمق والتعدد في الدلالة والمستويات. وما لفت انتباهي- ثانيا- بعد هذه السنوات- هو الحيوية السردية التي تتميز بها الرواية. وهي الحيوية التي تقترن بآليات من التشويق الذي يشد انتباه القارئ منذ الصفحة الأولى للسرد. والتشويق يأتي- في الرواية- من طرحها سؤالا تظل تجيب عنه إلى أن تكتمل الإجابة فتنتهي الرواية. والسؤال هو عن مصطفى سعيد،الغريب الذي رآه الراوي في مجلس القرية التي عاد إليها،بعدغربة عنها في بلاد الإنجليز لسبع سنوات،ويلاحظ أن كل شيء على حاله ما عدا مصطفى سعيد الذي لم يره من قبل.

وهو رجل ربعة القامة،في نحو الخمسين أو يزيد قليلا،شعر رأسه كثيف مبيض،ليس له لحية،وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد. رجل وسيم. ويسأل أباه عنه،ويعرف من أبيه أن مصطفى ليس من أهل القرية.

لكنهغريب جاء منذ خمسة أعوام،واشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود،وهو رجل في حاله،لا يعلمون عنه الكثير.

وكانت إجابة الأب مثيرة للفضول،وذلك في السياق الذي يتذكر فيه الراوي أن أحدا لميتوقف عن سؤاله - يوم وصوله إلى قريته،عائدا منغربة سبع سنوات- إلا مصطفى سعيد الذي لم يقل شيئا،وظل يستمع في صمت. يبتسم،أحيانا،ابتسامةغامضة،لا تخلو من سخرية شخص يحدِّث نفسه.

ولا يتوقف الفضول في معرفة المزيد عن مصطفى سعيد منذ هذه اللحظة التي تبتدئ بها الرواية،طارحة سؤالها الذي أثار فضول الراوي وفضول القراء فمضوا في قراءة الرواية،مدفوعين بلهفة إشباع الفضول ومعرفة اللغز الذي يكمن وراء مصطفى سعيد،والذي يبدو أنه- منذ اللحظة الأولى لمشاهدته في مجلس أهل القرية- يخفي أكثر مما يعلن،وينطوي على سر يثير فضولنا.

وتمضي الرواية في هذه التقنية التي لجأ إليها روائيون عالميون قبل الطيب صالح،ومنهم جوزيف كونراد في روايته«قلب الظلمات» المبنية على ازدواج مشابه،يتمثل في ثنائية الراوي والمرويّعنه: اللغز،أو السؤال الذي يظل مفتوحا،لا نتوقف عن الانجذاب إليه بفضل الراوي. والراوي في«قلب الظلمات» هو مارلو البحار الشاب الذي تقوده أسفاره إلى إفريقيا،ويبحر في النهر إلى قلب الكونغو في وسط إفريقيا،ونسمـع معـه- على امتـداد الـرحلـة- عن شخصية كيرتز الذي يثير فضـولنا لمعرفتـه. ولكننـا لا نراه إلا قرب النهاية،وبعد حيل تشويق ممتعة تستغرق أغلب الرواية.

ويتجاوب الراوي- مارلو- والمروي عنه- كيرتز- في النهاية- في علاقة من نوع فريد،علاقة تدني بالطرفين إلى حال من التشابه الذي ينقطع بموت كيرتز الذي تنتهي معه ذروة أحداث الرواية«تحت سماء ملبدة بالغيوم،بدت متجهة إلى قلب ظلمة عظيمة». ولا نعرف بعد انتهاء الرواية هل هي عن مارلو أم عن كيرتز؟ وهل الاثنان اثنان فعلا أم أن أحدهما هو الوجه الثاني للآخر في الأفق الرمزي الذي لم يكف جوزيف كونراد عن الإبحار فيه؟

هذه البنية الثنائية هي بنية«موسم الهجرة» التييتقاسمها راوٍ نألفه ومروي عنه نظل في شوق إليه وتلهف على معرفة الغامض من أحواله،فنندفع مع السرد على نحو لا تكتمل معه الإجابة عن أسئلتنا،أو إشباع فضولنا عن المرويّعنه إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية،حيث تتصاعد التفاعلات السابقة إلى الذروة،وتتركنا في لحظة متوترة،هي قمة الأحداث التي يمتزج فيها الجنس

بالموت،ويتحدد المصير الأخير لمصطفى سعيد،والمسار الذي لابد أن يمضي فيه الراوي في الوقت نفسه.

ولكن من خلال تشابكات اللحظة الملتبسة التي تدني بطرفيها إلى حال من الاتحاد،وتوقع التشابه بين المختلفات،وتجعل من الراوي الوجه الآخر من مصطفى سعيد،كأنه النقيض الذي يلتقي بنقيضه،وذلك في مدى الثنائية الضدية السردية التي أبدع فيها روبرت ستيفنسون(1850-1894) روايته الدكتور جيكل والمستر هايد،حيث يظهر التضاد المطلق بين شخصين في كائن واحد،ينطوي على النقيضين،أو تدفعه خبراته العلمية إلى اكتشاف النقيض الذي ينطوي عليه،فلا يتخلص منه إلا بالدمار الكامل للاثنين معا.

وما يجمع بين الراوي ومصطفى سعيد هو هذا التضاد الذي يذكرنا بدكتور جيكل ومستر هايد،فالراوي مواطن سوداني،مسالم،ذهب إلى إنجلترا،في موسم الرحلة من الجنوب(المتخلف؟!) إلى الشمال(المتقدم؟!) طلبا للعلم،وقضى سبع سنوات عاد منها إلى موطنه- القرية النائمة في حضن النيل،فشعر أنه يعود إلى الرحم الذي خرج منه،وإلى العناصر الثابتة التي تزيده ثباتا،فيبدو،لنفسه،وسط محيطه الطبيعي مثل النخلة،مخلوق له أصل،له جذور،له هدف،مخلوق فارق أرضه ليعود إليها أكثر قدرة على حبها ومساعدتها،متسلحا بشهادة الدكتوراه التي نالها.

ونعرف- من تفاعلات السرد- أنه متزوج من سودانية،لم يتزوج إنجليزية،فظل زواجه جانبا من تمسكه بالأصل الراسخ والهوية الثابتة،ولذلك نراه في حياته الهادئة منذ اللحظة الأولى،وتظل علاقته بالقرية متجذرة رغم عمله في الخرطوم،فهو واحد من الناس الذين لا ينسون أصلهم،والذي يتوسط في الحكم على الأمور،ويعتدل في التعامل مع النفس والآخرين،عارفا قدراته وإمكاناته،خصوصا في العلاقة مع واقعه المتخلف والواقع المتقدم الذي عاد منه.

ولذلك ظلت نظرته متسمة بالاعتدال في كل الأحوال،فالواقع المتخلف هو التحدي الذي لابد من مواجهته بالبحث عن إمكانات التقدم الكامنة فيه،والمقترنة بخصوصيته التي يتناغم فيها العلم والدين،الروحي والجسدي،الأصالة والمعاصرة. والواقع المتقدم في الغرب هو المكان الذي يمكن الإفادة منه والنقل عنه فيما لا يتعارض مع أصول الهوية الراسخة أو يقضي عليها،تماما كالمصنع الذي انتهى الأمر ببنائه إلى جانب«دومة ود حامد» (في قصة الطيب صالح القصيرة التي تحمل العنوان نفسه) التي يتبرك بها الأهالي،ويرونها رمزا تراثيا عزيزا.

والراوي يؤمن بهذا النوع من التناغم،فقد ظل منطويا على قريته الصغيرة،يراها بعينيّخياله أينما التفت،يشم رائحتها حتى في أشهر صيف لندن إثر هطلة مطر،أو في اللحظات الخاطفة قبل المغيب،أو في أخريات الليل،حيث تندغم الأصوات،فتصل إلى الأذن كأنها أصوات الأهل هناك. ويبدو أن هذا الإدراك هو الذي جعله يتمسك بالعلاقة الإنسانية السمحة التي تصل بين الناس،فيجيب على سائله،في المشهد الأول من الرواية،حين يسأله أهل قريته- بعد عودته- عن الناس هناك،قائلا: إن الناس هنا كالناس هناك،بينهم مزارعون وبينهم كل شيء. منهم العامل والطبيب«مثلنا تماما،يولدون ويموتون،وفي الرحلة من المهد إلى اللحد،يحلمون أحلاما بعضها يصدق وبعضها يخيب. يخافون المجهول،وينشدون الحب،ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد،فيهم أقوياء،بعضهم أعطته الحياة أكثر مما يستحق،وبعضهم حرمته الحياة. لكن الفروق تضيق،وأغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء».

وهو يكـرر الفكرة نفسها في سياق آخر مؤكدا إمكانات التشابه التي لا تعني الاتحــاد وإمكانات الاختلاف التي لا تعنـي العداء،ففيالنهاية: «هناك مثل هنا،ليس أحسن ولا أسوأ،ولكنني من هنا،كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا نبتت في دارنا ولم تنبت في دارغيرها». وكونهم جاءوا إلى بلادنا،واحتلوها لا ينبغي أن يسمم حاضرنا ومستقبلنا،فمن الطبيعي أن نتحرر منهم،ومن الطبيعي أن يخرجوا من بلادنا عاجلا أو آجلا،كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. «سكك الحديد،والبواخر،والمستشفيات،والمصانع،والمدارس،ستكون لنا،وسنتحدث لغتهم،دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن قوما عاديين،وإذا كنا أكاذيب فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا».

وعلى النقـيض من كـل هذه الأفكـار،كـانت أفكـار مصطفى سعيد العاصفة،الحدِّية،تماما كشخصيته التي كان لابد أن تنتهي إلى ما انتهت إليه. والبداية هي مولده في السادس عشر من أغسطس سنة 1898. الأب متوفى،الأم فاطمة عبد الصادق. مات الأب قبل الولادة بأشهر. وكفلته الأم التي تركته حرا،وظل كذلك يعارك أعوام النشأة الأولى وتعاركه،فقد كان مثل كرة المطاط،تلقيه في الماء فلا يبتل أو يغوص،ترميه على الأرض فيقفز،ويعرف المدرسة التي يذهب إليها بقدميه في الوقت الذي كان الأهالي يفرون بأولادهم من المدارس،ويتعلم في المدرسة الإنجليزية التي أظهر فيها نباهة استثنائية فدفعت الأساتذة الإنجليز إلى مساعدته.

وكان يتقبل هذه المساعدات كأنها واجب يقومون به نحوه،فقد ظل باردا كحقل من الجليد،سواء في علاقته بأقرانه الطلاب،أو بأساتذته الإنجليز،منطويا

على نفسه،متوحدا،كما لو كان يعيش فيغير عالمه،لكن عقله ظل كمدية حادة لا يستعصي عليه شيء،يقطع في برود وفعالية،غير مبال بدهشة المعلمين أو إعجاب الرفاق وحسدهم،فقد كان المعلمون ينظرون إليه كأنه معجزة،ورفاقه يطلبون وده،لكنه ظل في حال من النأي،والتباعد،والبرود،كأنه حقل جليد،لا يوجد في العالم شيء يهزه.

ويترك موطنه،ويركب القطار في طريقه إلى القاهرة لطلب المزيد من العلم هناك. لم يلوّح له أحد بيده،ولم تنهمر دموعه لفراق أحد. وعندما ضرب القطار في الصحراء،فكر قليلا في البلد الذي خلفه وراءه،فكان مثل جبل ضرب خيمته عنده،وفي الصباح قلع الأوتاد وأسرج بعيره،وسيظل على ذلك بقية حياته،متوحدا،مغتربا،ظامئا إلى إشباع لا يتحقق،متطلعا إلى حلم مستحيل،لا يكف عن قلع الأوتاد وإسراج البعير ومواصلة الرحلة.

وعندما وصل إلى إنجلترا،أدرك أن لندن هي جبل آخر مثل القاهرة،لا يدري كم يمكث فيها،لكنه سيرحل عنها في النهاية،كما ظل يرحل بين أجساد نسائها،بلا عاطفة حقيقية،بلا حب،أو تعاطف،أو شفقة،أو سعي للاقتراب،فالآخرون هم الآخرون المختلفون الذين لا يربطنا بهم شيء. وكان الفشل نتيجة مشروع العلاقة الأولى مع زميلة له،سرعان ما كرهته،قائلة له: «أنت لست إنسانا. أنت آلة صماء». وظل وتر القوس الذي ينطوي عليه مشدودا،ينتظر انطلاق سهم جديد في موقف جديد إلى ما لا نهاية.

ونجح في إنجلترا،وتفوق،ولكنه ظل في علاقته بالإنجليز منطويا على كره دفين،أو احتقار راسخ،لا يخلو من الشعور برغبة الثأر التي ظلت قائمة كإرادة الانتقام الذي لا يهدأ. وعرف النساء اللائي كان يعبر عليهن لإشباع رغبته المستحيلة الإشباع. لم يكن يقول مثل حسنين نجيب محفوظ،في رواية«بداية ونهاية» - وهو يتطلع إلى بنت البك في الطبقة العليا من صفوف السينما- «لو ركبتها ركبت طبقة بأسرها»، وإنما كان يواجه مدينة لندن كما لو كانت المدينة امرأة عجيبة لها رموز ونداءاتغامضة،ونساؤها وسيلة للانتقام والثأر من كل ما فعله الاستعمار الإنجليزي في إفريقيا السوداء.

ولذلك،ظل مصطفى سعيد في إنجلترا،جنوبيا يحن إلى الشمال والصقيع،ينطوي في أعماقه على النقائض في علاقته بالآخر الإنجليزي الذي يظل محبوبا ومكروها بالقدر نفسه،كما ظل مصطفى سعيد صحراء ظمأى لا يكسر ظمأها شيء. ومتاهة من الرغائب الجنوبية المحمومة. كل امرأة إنجليزية هي فريسة ممكنة تستحق المطاردة،والصياد مستعد دائما،قربة مملوءة هواء ساخنا،وقوافله ظمأى دائما،والسراب يلمع أمامه في متاهات

شـوق لا تنتهي،والعقـل كالنفس وتر مشدود بين نقائض،يتأهب لانطلاق لا يتوقف في حركة لا تصل إلىغايتها النهائية إلا مع الدمار الكامل،«أنا مثل عطيل.. عربي إفريقي» «يمسك بيده رمحا وبالأخرى نشابا».

هذا ما يقوله مصطفى سعيد لإيزابيل سيمور التي شعر إزاءها أنه مخلوق بدائي عار،بيده رمح وبالأخرى نشاب تماما كما شعر معغيرها من النساء،ومع الإنجليز الذين تخيل نفسه بينهمغازيا،ينتقم لكل ثارات الماضي ومرارته التي تركها الاستعمار البريطاني في نفوس أبناء المستعمرات.

وكما كان الجسد الأرستقراطي للمرأة وسيلة للصعود الطبقي في رواية نجيب محفوظ«بداية ونهاية» تحول الجسد الأنثوي للمرأة الإنجليزية إلى ساحة للصراع والغزو،كالمرأة التي تحولت إلى فريسة،والصائد الذي تحول إلى قطرة من السم التي نتجت عن العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله،العنف الذي حقن به الاستعمار الأوروبي القارة الإفريقية بالسم الذي تسلل إلى عروق مصطفى سعيد في علاقته بأوروبا بوجه عام،وإنجلترا التي استعمرت بلده بوجه خاص،فذهب إليها ليغزوها بعضوه الجنسي، مؤكدا المعنى نفسه الذي أتصور أنه علق بذهن الطيب صالح- على نحو لا شعوري فيما أحسب- من قراءة نجيب محفوظ.

وكما قاد حسنين- بطل بداية ونهاية- نفسه إلى الدمار في النهاية،فإن مصطفى سعيد،قاد نفسه إلى دمار مواز،ولكن أكثر عنفا ودموية،فظل ينتقل من امرأة إلى أخرى،إلى أن وقع على جين مورس التي أطاحت بما بقي في عقله الحَدِّي،ودفعته إلى طرادها كالمحموم لثلاثة أعوام ظلت قوافله ظمأى،والسراب يلمع أمامه في متاهة الشوق إلى أن تعبت هي من المطاردة،وتزوجته. ولكنها- حتى بعد أن تزوجته- لم تمنحه نفسها،ولم تستسلم له إلا في اللحظة التي اندفع هو والسكين إلى داخل جسدها الذي اتحد به في اللحظة التي يتحد فيها الإيروس بالثناتوس،وتصل السفن في بحر الرغبة إلى الشاطئ المهلك الذي ليس بعده رجوع،فهو شاطئ الفناء الذي تتحول فيه رغبة الحياة إلى رغبة في الموت الذي يغدو ذروة العدم التي يصل إليها الوجود الذي انطلق من عقاله كالمحموم.

وبعد أن قتل مصطفى سعيد جين مورس،في ذروة الوصل التي كانت ذروة الفصل،وتمت محاكمته،قضى سبع سنوات في السجن إلى أن خرج منه،متنقلا بين أقطار القارة الأوروبية،إلى أن قرر العودة إلى بلده،مرتحلا فيه كما لو كانيعيد اكتشافه أو البحث عن نقطة أمان فيه،إلى أن وصل إلى قرية الراوي التي لا يعرفه فيها أحد واستقر فيها،متزوجا إحدى بناتها التي نقلها إلى عالم

مغاير،أحالها إلىغربية عن عالمها الأول،غير قادرة على استعادة علاقاتها معه،فبدت كما لو كانت قطرات السم التي انطوى عليها مصطفى سعيد قد اخترقتها،وظلت كامنة فيها إلى أن انفجرت في رغبة القتل التي اجتاحتها،دفاعا عن نفسها في مواجهة اقتحام عجوزيكبرها بأربعين سنة،فرض عليها نفسه بحكم التقاليد والمال،فقتلته وقتلت نفسها في دوامة جنون العنف التي ترك مصطفى سعيد بذرتها في كل مَن اتصل به.

وواضح من كل ما سبق أن مصطفى سعيد هو النقيض الكامل للراوي الذي لا نعرف اسمه، والذي تصلنا به تفاصيل السرد وصلا حميما فنتذكر الكثير عنه حتى لو نسي تتابع السرد المتوتر اسمه،في حركته المندفعة. أقصد إلى الحركة التي تنبني على التقابل في علاقة التضاد بين الراوي ونقيضه مصطفى سعيد. ولكن المفارقة التي تنطوي عليها هذه الحركة أن النقيض يشبه نقيضه في صفات دالة،لافتة،فكلاهما سافر إلى إنجلترا وحصل منها على الدكتوراه،مصطفى سعيد في الاقتصاد،والراوي في الشعر الإنجليزي،وكلاهما شاعر يحب الشعر،وينظمه،وكلاهما ارتبط بالمرأة السودانية نفسها. وكلاهمايعاني الاغتراب في المكان،ويشعر بالحـاجة إلى الـركـون إلى شـيء راسـخ،ثابت،وكلاهمـايحكي بضمير المتكلم وفي خطاب لايختلف بين الاثنين،في توجهه إلينا- نحن القراء،خصوصا حين نرى علامات لغوية انتباهية من مثل كلمة«سادتي». وكلاهمايفكر بأنه أكذوبة ويردد هذا الأمر. وأخيرا،كلاهما لايخلو تكوينه من عنصر السخرية،ولايكف عن ممارستها مع النفس أو الآخرين. وفي موازاة ذلك كله،يشبه الراوي مصطفى سعيد على نحو دال،إلى الدرجة التي تدفع أحد زملاء مصطفى سعيد- في إنجلترا- إلى أنيسأل الراوي: «هل أنت ابنه؟!» مع أنه كانيعرف أنه لا قرابة بين الاثنين.

ويكتمل هذا السياق من التشابه بالتحول الدلالي المتكرر الذييقترن بتحول المرأة إلى مدينة ووطن،عند الشخصيتين،والعكس صحيح بالقدر نفسه. وكما تحولت لندن إلى امرأةغاوية مغوية،في تجاوب التوازيات الرمزية،تحول الوطن المستعاد(الذييعود إليه الراوي كما لو كانيعود إلى صدر أمه) إلى امرأة حانية حاضنة،هي حسنة بنت محمود،الوطن الذي استراح إليه مصطفى سعيد بعد رحلة العذاب والعنف،والسكن الذي استراح إليه الراوي بعد أن انجذب إلى شراك مصطفى سعيد.

ولكن بقدر ما تغدو حسنة بنت محمود نقيض جين سيمور،في المستويات الرمزية للأمان والسكينة،تنتهي حياتها في فعل من أفعال العنف الذي تضطر إلى أن تمارسه دفاعا عن حرمة جسدها فينتهي بها الأمر إلى الموت الفاجع. وكان ذلك حين قتلت«ود الريس» الذي أراد أنيجعلها من ممتلكاته. فقتلها كما

قتلته،أو قتلت هي نفسها بعد أن قتلته،فلا نعرف على وجه اليقين. كل ما نعرفه هو أنها هددت بأنها ستقتل نفسها وتقتله إن أجبرها أهلها على الزواج منه،خصوصا بعد أن أحبت الراوي وأرادته أنيتزوجها كما تزوجها مصطفى سعيد ليكون امتدادا له ووجها آخر من وجوهه.

وتدفعنا الدلالات السابقة إلى إعادة النظر في العلاقة بين الراوي ومصطفى سعيد. وهو الأمر الذيينتهي إلى ملاحظة التباس هذه العلاقة التيينقلب فيها التضاد إلى تشابه في بعض المستويات،وفي لحظة دالة كاشفة من التوحد،يدخل فيها الراوي إلى قدس أقداس مصطفى سعيد،غرفته التي لميدخلها أحد سواه،والتي تتحول إلى فضاءيتوحد فيه الراوي،كييكتشف مدى تشابهه مع نقيضه الذي انطوى عليه بأكثر من معنى.

فيغرفـة الأسرار هـذهيكشف الراوي أن مصطفى سعيد هـوغريمـه الكامن داخله،وأن تضاده الحدِّي معه هو تضاده مع جزء من ذاته،وأن الصراع الناتج عن التضاد هو صراع بين النقائض التيينطوي عليها الراوي الذييبدأ من حيث انتهى مصطفى سعيد الغريم،الشبيه الذييكمن في داخل الأنا. ولذلكيقول الراوي في لحظة الكشف:«أنا حاقد وطالب ثأر وغريمي في داخلي ولابد من مواجهته». لكن وجه المفارقة الساخرة الذييدركه الراوي في الموقف أنغريمه اختار لنفسه وهو عاجز عن الاختيار. وأنه مضى إلى النقطة القصوى من مبدأ الرغبة الذييستبدل به الراوي مبدأ الواقع. وعندما تتصاعد المواجهة بين الأنا وغريمه الداخلي وتصل إلى ذروتها الدرامية،تتكشف الأسرار التي لم نعرفها عن مصطفى سعيد من قبل،ونصل معه إلى ذروة التحقق الكامل لمبدأ الرغبة الذي كانيعني الدمار الكامل. وتتوالى من خلال أوراق مصطفى سعيد الإجابات عن كل الأسئلة المعلقة. أما عندمايبدأ الراوي في حرقغرفة الأسرار،ويـحاول تدميرها،فإن فعل الحرقيتحول إلى فعل رمزي في سياقه،ويغدو شعيرة تطهير وتطهر وولادة جديدة في آن،فالنار بمعناها الأسطوري قرينة الطهارة. وهي لازمة من لوازم الفينيق في ولادته المتجددة،خصوصا حينيهرم الفينيق فيتساقط رمادا،ويتحول الرماد إلى لهبيولد منه الفينيق فتيا نضرا.

ومن اللافت للانتباه أن شعيرة التطهير هذه تبدو كأنها رغبة في القضاء على مصطفى سعيد ومحو لآثاره فيغرفته السرية،غرفة الأسرار التي تنطوي على كل المعاني المحجوبة،ومنها كل مايعين على استخراج صورة كاملة لصالح مصطفى سعيد من أوراقه.

وليس من المصادفة أن تنتهي هذه الأوراق بمشهد النار الذي ننتقل منه- بفعل التداعي- إلى تصاعد السياق الاسترجاعي الذيينتهي بتحول السرير بمصطفى

سعيد وچيني إلى شعلة من اللهب،وحواف الفراش إلى ألسنة من الجحيم،ورائحة الدخان تفعم الأنوف،متصاعدة،رمزيا،من سرير مصطفى سعيد وچين،حيثيتضمن الجنس معنى الموت ويفضي إليه،ومتصاعدة،واقعيا،فيغرفة الأسرار التييسعى الراوي إلى حرقها،كما لو كانيريد أنيطهر نفسه من حضورها الرامز إلى حضورغريمه،وذلك في سعيه إلى التجدد مثل العنقاء التي تتولد من رمادها.

والدلالة لافتة،حين ننتقل من رائحة الدخان في الفصل قبل الأخير إلى مشهد المياه في الفصل الأخير نفسه،حيث نواجه فعلا رمزيا آخر من أفعال التطهر والولادة الجديدة. ولذلكيدخل الراوي الماء عاريا تماما كما ولدته أمه. والماء نظير النار في معنى الولادة الجديدة والعودة إلى الماء هي عودة إلى الرحم الذي تنبثق منه الحياة عفية متجددة.

ترى هل أراد الراوي بدخوله الماء على هذا النحو أنيتطهر من مصطفى سعيد الذييكمن داخله،أم أنهيريد أنيدخلغريمه الداخلي في فعل ولادة جديدة تشمل النقيضين،ويخرج منها الوليد بلا تشوهات تجعلهيرى بعين واحدة؟ أتصور أن كلا الأمرين ممكن في تجاوب السياقات الرمزية التي تتصاعد إلى ذروتها لتكتمل للرواية نغمتها الختامية الأخيرة،فتلقي الضوء ساطعا على الراوي الذييتضمن مصطفى سعيد ويحتويه كمايحتوي النقيض نقيضه.

وما أصدق قول الراوي- في هذا السياق-: «إنني أبدأ من حيث انتهى مصطفى سعيد إلا أنه اختار. وأنا لم أختر شيئا». وهو قول داليضعنا إزاء الاختيار الأخير الذييقوم به الراوي،ليس وسط النار التي لم تحرقه عندما بدأت في حرقغرفة الأسرار وإنما وسط المياه،وسط النيل الذييحتضن قرية الراوي. وهو الأصل الذييتجدد في المياه وبالمياه،والذييكتسب معنى الثبات بالانتساب إليه والولادة من جديد فيه،وذلك في حالغسقي تتجاور فيه الظلمة والنور،الموت والحياة.

ولذلكيخطو الراوي- في هياجه الانفعالي- صوب خيال مصطفى سعيد الذييطالعه في الغرفة المهجورة المظلمة،فيشعر أنهيقف أمامغريمه،ولكنه عندمايتمعن أكثريفاجأ بأنهيقف أمام نفسه وجها لوجه«هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تعبس في وجهي من المرآة».

والجملة بالغة الدلالة في الكشف عن تحول العلاقة بين النقيضين اللذين نكتشف- قرب النهاية التي تعيدنا إلى البداية بضوء جديد- أنهما شبيهان،وأن كليهما هو الآخر،ليس كدكتور چيكل ومستر هايد،وإنما كحقيقة واحدة تشبه المتصل الذيصل ما بين نقيضين لابد أنيلتقيا عند نقطة بعينها،نقطة تقترن

بلحظة الكشف التي تتحول فيها حجرة مصطفى سعيد الخاصة إلى ساحة صراع داخلى،يواجه فيها الراوي نفسه،متأملا الإمكان الذيينطوي عليه،والذييجعله صورة أخرى لمصطفى سعيد الذييغدو مرآة له،أويغدو انعكاسه في مرآة التوحد الرمزية التييتحول فيها الرائي إلى مرئي،والمرئي إلى راء،وتتكشف النقائض عن متشابهات،وذلك في دائرة الاستبطان الذاتي،والانكشاف المفاجئ الذي جعل من مارلو شبيها لكيرتز في رواية كونراد: «قلب الظلمات». وليس مصادفة أنه فيمايشبه الظلمةيتم اكتشاف التشابه،خصوصا حين تختفي الحدود الواضحة والفواصل المنطقية،وينداح الفارق بين الذينيرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد، والذينيرون بعينين ويتكلمون بأكثر من لسان.

ويبدو أن اكتشاف الراوي لدرجة تشابهه مع مصطفى سعيد،في لحظة التوحد التي هي لحظة تكشف ذاتي،كانت مقدمة النهاية التي تعود بنا إلى نهر النيل،المنبع الذي عاد إليه مصطفى سعيد والراوي معا،والذي قيل إن مصطفى سعيد قدغرق فيه،أما الراوي فإنه- بعد أن اكتشف تشابهه مع مصطفى سعيد- يمضي إلى النيل في خطى موازية لخطوات مصطفى سعيـد السـابقـة،وفـي لحظـةغسقية مـن الوعي بالذاتالتي تغدوغيرها،ويدخل الماء عاريا كما ولدته أمه بمايؤكد فكرة العودة إلى الرحم،ويترك جسده للماء الذييحمله إلى منتصف النهر،والشاطئيعلو ويهبط ودوي النهريغور ويطفو،والعائد إلى قلب النهر- قلب الظلمة التي ليس بعدها سوى النور- يصبح بين العمى والبصر،يعي ولايعي،كأنه في لحظة ما بين النوم واليقظة،الحياة والموت،مقبضا على خيط رفيع واهن: الإحساس بأن الهدف أمامه لا تحته،وأنهيجب أنيتحرك إلى الأمام.

ويعاني نوعا من الصحو المفاجئ،كأنه لحظة اليقظة من الكابوس،ويدرك للمرة الأولى في وضوحغريب أنه طوال حياته لميختر ولميقرر،وأن عليه الآن أنيختار الحياة لأن ثمة أناسا قليلينيجب أنيبقى بينهم أطول وقت ممكن،ولأن عليه واجباتيجب أنيؤديها،لايعنيه إن كان للحياة معنى أو لميكن لها. وإذا كانيستطيع أنيغفر فسيحاول أنينسى،ويحيا بالقوة والمكر. هكذا،اندفع فوق الماء بكل ما في جسده من طاقة حتى صارت قامته كلها فوق الماء. وبكل ما بقي له من طاقة صرخ: «النجدة،النجدة».

وتنتهي الرواية مع هذه الصرخة،ومع انبثاقة الوعي الأخيرة التييتحول فيها الاتحاد بمصطفى سعيد إلى انفصال،وينقلب التشابه إلى اختلاف،فيخرج الراوي- البطل- من قلب الظلمات،حيث أقصى وأقسى درجات التوحد والكره للآخرين،إلى أحنى لحظات الرغبة في إعادة التواصل مع الآخرين،الآخرين

الذين نحبهم،والذينيعنينا أن نبقى معهم لأطول وقت ممكن،ذلك لأن ثمة واجبا علينا أن نؤديه،وأن نمضي في أدائه،فهذا وحده هو الذييمنح الحياة معنى ويضيف إليها قيمة وحضورا. ولذلك فإن صرخة: «النجدة،النجدة» يغدو لها معنى خاص في هذا السياق،وتبدو كأنها دعوة للآخرين كييدخلوا إلى دائرة الذات،واستعانة بهم على الحضور الذي لا معنى له في الوجود داخل مدار مغلق من العزلة الكاملة عن الآخرين الذين هم امتداد وجودنا الحيوي والإنساني.

هليمكن القول إن هذه النهاية التي تنتهي بها«موسم الهجرة إلى الشمال» تدفعنا إلى معاودة القراءة منذ البداية،وأن النهاية الكاشفة،أضاءت العتمات التي مررنا عليها،ولم نحدق فيها طويلا،في ثنايا القراءة إلى أن وصلنا إلى النهاية الكاشفة؟. إن الإجابة بالإيجاب ضرورة على مثل هذا السؤال. وهي- في ذاتها- علامة على ثراء الرواية التي لايكتمل معناها إلا بآخر سطر فيها وبصرخة الراوي التي تدفعنا إلى السؤال عنه هو وليس عن مصطفى سعيد. وأتصور- لذلك- أن البطل الحقيقي للرواية كلها هو الراوي وليس مصطفى سعيد الذييغدو وسيلة وتقنية- أشبه بالمرآة التي تبرز للراوي معنى حضوره ومأزقه وتمزقه على السواء،خصوصا من منظور مثقف الأقطار المستعمرة الذييتعلم في البلاد التي استعمرت بلده،ويكتسب لغتها وثقافتها،ويشعر بخطر أنيذوب في ثقافتها بمايقطع بينه وجذوره التي خلفها في الوطن- الأصل. وهو وضعيؤدي إلى تمزق المثقف بين عالمينيتجاذبانه،أو بين خيارين صعبين،والشخصيتان الأساسيتان في الرواية- الراوي ومصطفى سعيد- يمثلان طرفي الصراع،أو طرفي الاستجابة إلى ثقافة الاستعمار لدى أبناء المستعمرات: إما التفوق فيها بمنطقها وبمايقضي على عقدة النقص الداخلية،ولكن بمايقطع الجذور نهائيا مع الأصل الذينمحي كما تنمحي المسافات في وعي المسافر الذي لايكف عن الرحيل. وفي مقابل ذلك،وعلى النقيض منه،الاستجابة التي تحاول المصالحة بين النقائض. والجمع بين إيجابيات الأصل وإيجابيات الثقافة الجديدة،وذلك بمايخلق عقلية مولّدة،تأخذ من الشمال والجنوب أفضل ما فيهما. وهذا مايفعله الراوي الذييبدو- على طول الرواية- حريصا على تثبيت جذوره،طامحا إلى أنيشبه تلك النخلة التي رآها في قريته،ويكون مثلها مخلوقا له أصل،وله جذور. وهدف هذه المصالحة بين النقائض لا تعني التلفيق،فالتوفيق فيها هو نوع من تحقيق معنى التنوع الثقافي الخلاّق لحضارة إنسانية،لا تتنكر وحدتها لتنوع مكوناتها،ولا تعارض فيها بين الخصوصيات والهويات التي لا تتناقض ولا تنفي عناصر المشابهة بين أبناء الثقافات كلها،خصوصا من حيث هم بشر،فمن في الشماليشبهون أهل الجنوب«ويولدون ويموتون. وفي الرحلة من المهد إلى اللحديحلمون أحلاما بعضهايصدق وبعضهايخيب». و«همغيرنا وإن كانوا مثلنا». وليس في

ذلكغرابة،فوعي الخصوصية لاينفي وعي الاختلاف،والاختلاف نفسه هو سبيل إدراك الأنا بحضورها النوعي الذي ليس هو حضور عدائي للآخر في كل الأحوال. وإذا كان التاريخ قد شهد العنف الاستعماري الذي مارسته أوروبا على إفريقيا وآسيا،والذي كان بمثابة سم زعاف حقنت به أوروبا شرايين التاريخ،فإن هذه الشراييني‌مكن تغيير الدماء فيها،وذلك بواسطة البحث عن مخرجي‌جمع بين النقيضين في مركب جدلي،لا تتناقض فيه الأطراف تناقض العنف أو القمع،وإنما تتفاعل أو تتحاور لتؤدي إلى تركيب جديد،يجاوز أطرافه وإن احتوى عليها بأكثر من معنى.

وربما كان ذلك هو المغزى الذي‌يخرج به الراوي،بعد نجدته وخروجه من الماء،في سياق التجدد الذي‌يقترن بنزول النهر لابتداء شعيرة الولادة الجديدة،خصوصا بعد محاولة حرقغرفة أسرار مصطفى سعيد،وتكشف أسباب عنفه التدميري لنفسه ولمن حوله،فاختفى الإنجليزي الأسود،وحلَّ‌محله الأسود الذي‌يأخذ من الإيجابيات الممكنة على امتداد لقاء الأطراف المتعارضة مايصنع به مستقبلا مغايرا من مواسم الهجرة إلى الشمـال. وهي مـواسم ستظل قـائمـة. ولـن تنتهـي توتراتهـا الصراعية ولا إمكانات وعودها على السواء.

هل انتهى بذلك الحديث عن ثنائية«موسم الهجرة إلى الشمال». التي تتوتر ما بين الاختلاف الحدي والتشابه الذي‌يدني بالأطراف إلى حال من الاتحاد؟ لا أظن،فالثراء الفريد لهذه الرواية،يدعو إلى متابعة الغوص في تفاصيلها الدلالية من منظور تقنيتها.

- 2-

تشبه رواية«موسم الهجرة إلى الشمال» - من حيث البناء- لوحة كبيرة،يتصدرها عنصران تكوينيان أساسيان،يتوازيان رأسيا في تعامدهما الذي يلفت الانتباه إلى الثنائية الضدية التي تصل بينهما ويتفرع من كل عنصر أساسي مجموعة من العناصر الفرعية التي تتجاوب معغيرها،مؤكدة إيقاع اللوحة الذي‌يقوم- بحكم قيامه على العنصرين التكوينيين الأساسيين- على التوازي والتقابل والإكمال.

وإذا كان التوازي‌يصل ما بين شخصيتي مصطفى سعيد والراوي التي تتجسد الحركات الأساسية للسرد على أساس من تضادهما،فإن التوازي‌يتحول إلى تشابه،يدني بطرفيه إلى حال من الاتحاد،خصوصا في اللحظة الحاسمة التي‌يكتشف فيها الراوي- ونكتشف معه نحن القراء- أن مصطفى هو بعض تكوينه،وهو نظيره أو صورته في المرآة.

واللجوء إلى رمزية المرآة- في سياق لحظة الكشف التييشهدها الفصل ما قبل الأخير- لجوء إلى تقنية تؤكد معنى التوازي،خصوصا من المنظور الذي تنقلب معه الثنائية إلى أحادية،منظورا إليها من زاويتين. وقد عرفنا معنى رمزية المرآة في عملية معرفة الأنا بنفسها واكتمال وعيها بذاتها من خلال دراسات چاك لاكان في علم النفس،خصوصا عندما تحدث عن مرحلة المرآة بوصفها المرحلة التييكتمل فيها للذات وعيها بنفسها. ويحدث ذلك مع انقسام الذات على نفسها وتحولها إلى ذات ناظرة متأملة(بكسر الميم) وذات منظور إليها ومتأمل فيها(بفتح اللام)، وذلك بمايردنا إلى علاقة التوازي مرة أخرى،ما بين الناظر والمنظور إليه المتحد به.

ولكن رواية«موسم الهجرة إلى الشمال» ليست الراوي ومصطفى سعيد فحسب،وإن كانا أبرز العناصر في تكوينها،فحولهما توجد شخصيات عديدة،تتجاوب وتتقابل فيما بينها،بمايكمل للوحة تنوعها القائم على الوحدة،وبمايجعل من هذه الوحدة كيانا ثريايغتني بتنوعاته التي تقع في النهاية على محوريّالتوازي الذييمكن أنيغدو تشابها،يدني بطرفين إلى حال من الاتحاد،والتقابل الذييمكن أنيغدو صراعا حديا بين نقيضين،وجود أحدهما نفي لوجود الآخر،وذلك في فضاء الحضور الذي لايحتمل الطرفين معا.

وبالطبعيمكن أن نضع الشخصيات الفرعية في الرواية على محور التوازي الذي تقوم العلاقة بين طرفيه على التقابل. والتقابل الجذري في الرواية واضح من عنوانها الذييشير إلى«جنوب» مقابل«شمال»،لكن في اللحظة التييرتحل فيها الجنوب إلى الشمال،مثقلا بميراثه الفردي والجمعي الذي لايخلو من القمع الذي ترك الشمال بصماته الغائرة في وعي الجنوب الفردي والجمعي.

وتتوقف الرحلة في الشمال لتعرضه في تقابله الحدي مع الجنوب الذييزداد المرتحل وعيا بتخلفه،نتيجة المقارنة التييضطر لإقامتها مع الشمال المتقدم،لكن بما لاينفي الشعور العدائي الدفين لذلك الشمال الذي سبق بالقمع كما سبق بالتعليم. وهو وضع لايخلو من توتر التضاد العاطفي التي تزداد فيه الأنا وعيا بنفسها من خلال علاقتها بنقيضها الذي لا تملك سوى الإعجاب به- بوصفه بشير التقدم- والنفور منه بوصفه التجسيد الأكبر للاستغلال والقمع.

ويبدو هذا التقابل بين الشمال والجنوب كأنه المحور الأفقي، الذي تنبسط فيه الثنائية الرأسية التي تتضاد فيها الشخصيتان الرئيسيتان- مصطفى سعيد والراوي- خصوصا في لحظات التعارض الحدي الذي لايخلو من دلالة العداء.

ولكن من منظور آخر،يتجسد هذا التقابل بين الشمال والجنوب عبر مستويات عديدة لايخلو كل منها من التنويعات التي تقوم بعملية الإكمال،سواء تنويعات الشخصيات الفرعية التي تكتمل بها ملامح كل شخصية رئيسية،أو تنويعات عناصر المكان والزمان التي تتقابل حديا في ثنائية الشمال البارد والجنوب الساخن،أو تنويعات الوصف الذييقترن بالأساليب البلاغية التييغلب عليها التشبيه والذييتولى تصوير تفاصيل المهاد الطبيعي الذي تتحرك فيه الأحداث التي تنعكس عليه بالقدر الذيينعكس عليها،وذلك في رمزيات الطبيعة التي توازي واقعية الأحداث في تحولاتها وتدافعها.

ولاينفصل الوصف- في هذا السياق- عن تقديم المنظور المكاني في علاقته بالناس،البشر الذينيعيشون فيه والذينيمارسون عاداتهم فيه،عبر الزمان الذي يحفظ أغانيهم واحتفالاتهم المفرحة وشعائرهم الحزينة والعنيفة على السواء.

وهناك- أخيرا- التناص الذييتمثل في إدماج نصوص خارجية خلال النص السردي،إضاءة لحركة السرد،وموازاة للأحداث،وكشفا عن طبيعة التقابل أو التوازي بين الشخصيات،ولكن بما لايفارق البنية الثنائية في وضعها الرأسي(التقابل بين الراوي ومصطفى سعيد) أو وضعها الأفقي(جنوب/ شمال).

وإذا كان مصطفى سعيديمثل التقابل الحدي بين الشمال والجنوب في داخله ويكتوي به«جنوبيحن إلى الشمال والصقيع»، والراوييمثل وجهه الآخر في المرآة،فإن التقابل المكاني الذييقترن به كلاهمايبدو لافتا في المفردات الساخنة التي تصف الجنوب بشمسه الساطعة التي لا تعرفغيوم الشمال،أو ظلمات شتائه،وكذلك بنيله الذي تتجدد به الحياة وتتجسد به وفيه أسطورة الخلق والولادة الجديدة. وليس الراوي بعيدا عن هذا التقابل الحدي نفسه،وذلك من المنظور الذيضع الشخصيات في علاقات المكان والزمان،وقبلهما البشر،البشر الذينيتقابلون بدورهم ما بين جنوب وشمال.

ويلفت الانتباه- من هذا المنظور- أن الشخصيات التي تقابلنا في الجنوب هي- بالدرجة الأولى- شخصيات ذكورية نعرفها من خلال الراوي الذييتيح لنا أن نعرف«ود الريس» الذي نراه للمرة الأولى سائلا عن نساء أوروبا، وهل حقا لايتزوجون، ولكن الرجل منهميعيش مع المرأة بالحرام؟! وذلك في إرهاصيبين عن مساره الحياتي الذييبدو فيه عبدا لغرائزه«ليركب وينزل النساء كفحل الحمير».

وهو الشخصية التي ستلعب دورا دالا في تصاعد الأحداث،ويصل بها إلى ذروة المأساة في الجنوب التي تقابل ذروة المأساة في الشمال،مقترنة بالعنف الذييتمثل في قتل،هو قمة الرغبة ونهايتها الدامية. وهناك- ثانيا- محجوب صديق طفولة الراوي،ودينامو القرية،ورئيس اللجنة الزراعية والجمعية التعاونية،وهو الأقرب إلى وجدان الراوي بحكم النشأة المشتركة.

وهناك- ثالثا- الجد الأعجوبة. تسعون عاما وقامته منتصبة،ونظره حاد،وكل سن في فمه،يقفز فوق الحمار خفيفا،ويمشي من بيته إلى المسجد في الفجر.

وهناك- رابعا- بنت مجذوب المرأة العجوز التي دفنت ثمانية أزواج،وتمثل العنصر الفكه الذييخفف من القتامة، ويضفي على الأحداث بعض مايبث المرح والضحك في علاقاتها،ويكشف عن مركزية الجنس في وعي الذكور الذينينظرون إلى المرأة- من خلال عيني ود الريس- بوصفها مطية،وكائن لايملك سوى طاعة الرجال وإمتاعهم في آن. وإذا استثنينا محجوب الذي هو قرين الراوي،في علاقات النشأة فإن كبر السن صفةغالبة على الجميع: الجد التسعيني وود الريس وبنت المجذوب اللذينيقتربان من السبعين.

وبالطبع،لا تختلف بنت مجذوب عن هذا الحضور الذكوري الغالب جذريا،فملامحها تجعلها شبيهة بهم،وخصالها كالوجه الآخر من كلامها تتحرك في الدائرة المفتوحة للذكور وحدهم،ومن ثمَّ تمتلك الحق في أن تفحش في أحاديث الجنس التييستمتع بها الرجال،ويعبرون بها عن فحولتهم. ولم تكن هي أقل منهم في هذه الفحولة بحال. ولذلك تشرب الخمر مثلهم وتتحرر في سلوكها بما لا تفعله امرأة في الرواية،الأمر الذييؤكد الطابع الذكوري الطاغي على شخصيات الجنوب التي نراها بعيني الراوي. وهو الطابع الذيينعكس بالضرورة على وضع المرأة التي نراها في وضع الهوان بتنويعاته.

أما شخصيات الشمال التي تواجه شخصيات الجنوب،فنحن نعرفها،ونراها بعيني مصطفى سعيد،ومقترنة به،وذلك في موازاة شخصيات الجنوب التي نعرفها ونراها بعيني الراوي- النقيض والشبيه. هناك- أولا مسز روبنسون المرأة التي احتضنت- في القاهرة- مصطفى سعيد اليافع وعاملته بوصفه ابنها،والتي جعلته- دون أن تدري- في حميمية لقائها الأمومي بهيشعر- وهو الصبي ابن الاثني عشر عاما- بشهوة جنسية مبهمة،لميعرفها من قبل في حياته. وهناك- ثانيا- آن همند،أبوها ضابط في سلاح المهندسين وأمها من العوائل الثرية في لڤربول. وكانت تدرس اللغات الشرقية في أكسفورد،وتحن إلى مناخات استوائية وشموس قاسية وآفاق أرجوانية. وهناك- ثالثا- شيلاجرينود خادمة في مطعم في سوهو،بسيطة حلوة المبسم،حلوة

الحديث،وأهلها قرويون من ضواحي هل. وهناك- رابعا- إيزابيلا سيمور،زوجة لرجل ناجح،وأم لطفلين،تذهب للكنيسة كل صباح،قابلها مصطفى سعيد في الهايد بارك،وأوقعها في شباكه،وقال لها- عندما عرف أن أمها إسبانية: «هذا إذنيفسر..لقاءنا صدفة،وتفاهمنا تلقائية،كأننا تعارفنا منذ قرون. لابد أن جدي كان جنديا في جيش طارق بن زياد،ولابد أنه قابل جدتك،وهي تجني العنب في بستان في أشبيلية. ولابد أنه أحبها من أول نظرة، وهي أيضا أحبته، وعاش معها فترة ثم تركها وذهب إلى إفريقيا،وأنت جئت من سلالته في إسبانيا».

وهناك- أخيرا- المرأة الذروة التي أوصلت مصطفى سعيد إلى الجنون،وقادته معها إلى الدمار الذي انتهى بموتها- في فعل سادي للجنس- وانتهى به إلى السجن،وهي چين مورسيصفها السرد- أو الراوي- بأنها العنقاء التي افترست. وقد ظليطاردها ثلاث سنوات،وهي تتأبى عليه،إلى أن تعبت من المطاردة،فقبلت أنيتزوجها.

وظلت على تأبيها بعد الزواج ودفعه إلى الجنون الذي انتهى بالدمار،فظلت أشبه بساحل الهلاك الذييقود الملاح القرصان- مصطفى سعيد- إلى ساحل الهلاك. والمشهد الأخير في علاقتهما التي تختلط فيها رغبة الجنس برغبة الموت،صانعة مزيجاغريبا،قاتلا ومدمرا،هو مشهد من أجمل المشاهد التي تنطوي عليها الرواية العربية.

ولايزال- إلى اليوم- فريدا في حدته وكثافته وتعدد دلالاته التي تتجدد وتتغير مع كل منظور نقدي،خصوصا من الزاوية التييعكس بها المشهد قمة الرغبة التييتحول فيها الحب إلى امتلاك،وفناء للآخر وإفناء فيه وبه،حيث الامتلاك المطلقيعني الغياب المطلق عن الوعي والمنطق والحياة نفسها،وحيث الارتحال في جسد الآخر،وداخله،يعني الارتحال إلى قلب ظلمات الرغبة والشهوة التي هي قلب الموت والعدم المناقض للوجود،أو حتى الحضور في الوجود.

ويلفت الانتباه في الشخصيات السابقة أنها كلها نسائية،وكلها توصف بصفات الفريسة التييسعى الصياد- مصطفى سعيد- إلى الإيقاع فيما عدا چين التي تحولت من فريسة إلى صائد،في فعل عراك جنسي متصل،يوازي تعقيدات العلاقة بين التابع والمتبوع وانقلابها على نفسها بالمعنى الذييحيل القامع إلى مقموع،والمقموع إلى قامع،في فعل الصراع الأبدي الذيينتهي بدمار الاثنين،خصوصا بعد أن تحولت العلاقة بينهما إلى صراع أضداد متعادية،لايمكن وجودها إلا في لحظات الدمار التي هي لحظات اللذة السادية،أو لحظات الموت العنيف للفاعل والمفعول على السواء.

ويلفت الانتباه- في هذا السياق- أننا لا نجد شخصيات نسائيةغربية،يتذكرها الراوي الذي قضى سبع سنوات في إنجلترا،وعرف- فيما أتخيل- المرأة كما عرفغيرها منغوايات الحياة في إنجلترا،من منظور طالب بعثة سوداني. ولكنيبدو أن الراوي كان على النقيض من مصطفى سعيد،غير مندمج في الحياة البريطانية،فلميعش فيها مقتحما أو متحديا مثل مصطفى سعيد،وظل فيمايبدو مقترنا شعوريا بقريته السودانية الواقعة على نهر النيل،غير قادر على الانقطاع عنها أو الفطام منها.

ويبدو أن هذا هو السبب في فرحته الغامرة بعودته بعد سنوات الغربة السبع،وتعبيره عن هذه الفرحة بمايؤكد رفضه الداخلي للحياة اللندنية التي ترك نساءها،وآثر أنيتزوج من نساء بلده،وينجب ابنةيذكرها السرد مع زوجته.

ويبدو أن العودة إلى الوطن كانت خلاصا له من عذاب الغربة،وفرحة بالعودة إلى الأهل والقرية الصغيرة التي ظليحن إليها ويحلم بها وأهله،وعندما عاد إليهم انزاح عنه برد الشمال وجليده. «ولميمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجايذوب في دخيلتي،فكأني مقرور طلعت عليه الشمس. ذلك دفء الحياة في العشيرة،فقدته زمانا في بلاد«تموت من البرد حيتانها».

واقتران الدفء بالشمس في هذا السياق اقتران الحضور الفردي بالعقل الذي جسدته الأساطير اليونانية في صورة الإله أبوللو الذي اتخذ شكل الشمس،ورمزت هي إلى حضوره الذي كانيعني حضور النظام والتعقل والانسجام،مقابل الفوضى والجنون والتطرف والغموض الذييقترن به الإله المناقض لأبوللو. وهو دينسيوس في الأساطير اليونانية. والراوي أبوللوني من هذا المنظور:ثابت،متعقل،يحس- بعد عودته إلى أصله- أنه ليس ريشة في مهب الرياح،وأنه كالنخلة،مخلوق له أصل،له جذور،له هدف.

وإذا جاز لنا أن نضع الراوي في صنف النماذج الأبولونية ومصطفى سعيد في النماذج الديونيسية،فإن علينا أن نراجع الصفات التي قرنها السرد بمصطفى سعيد من حيث هو: «إنسان خالٍ من المرح» «آلة صماء» «عقل بارد قاطع كالمدية»،فالواقع أن كل هذه الصفات الأبولونية تتضاءل- في مكونات نموذج مصطفى سعيد- بالقياس إلى مكونات الديونيسية التي تقترن بالعنف والحرارة والتوهج والاندفاع والبدائية والشبق،فتبدو كأنها صفات جنوبيةتقتحم الشمال ليحتويه،ويحن إليه كمايحن الغريم إلى الغريم الذييريد أنيوقعه في حبائله،صريع رمحه الإفريقي ونشابه ودمائه الحارة التي زادتها حرارة شمس القارة الحادة.

ويبدو أن صفات التعقل الأبولوني في شخصية الراوي هي التي جعلتهينقض أفكارغريمة مصطفى سعيد فبغير مرة،ويمضي في الاتجاه المناقض لها كما لو كانيؤكد حضور العقل الثابت- أو مبدأ الواقع- مقابل حضور المشاعر المتفجرة أو مبدأ الرغبة الذييزيح كل مايقف في طريقه.

وكــون أغلب الشخصيات النسائية التي نراها بعيني مصطفى سعيد تؤكـدغلبـة الحضـور الأنثـوي على شخصيـات الشمـال،مقابل الجنوب الذيغلب على شخصياته الحضور الذكوري،أقول: إنغلبة الحضور الأنثوي للشمال لايمنع من ذكر شخصيات رجالية في السرد،خصوصا في سياق المحاكمة،ابتداء من الادعاء وشهود النفي والإثبات وانتهاء بالقاضي الذي قال له قبل أنيصدر عليه الحكم: «إنكيا مستر مصطفى سعيد،رغم تفوقك العلمي،رجلغبي. إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة،لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقةيمنحها الله للناس: طاقة الحب».

وكلمات القاضي هي حضور التعقل الأبولوني الذيينقض جنون النشوة الديونيسي في اندفاعاته داخل البقع المظلمة،وهو- من ناحية أخرى- حضور رجالي لإكمال تفاصيل اللوحة المنتسبة إلى الشمال،حيث الغلبة للشخصيات النسائية،مقابلغلبة الشخصيات الذكورية للجنوب.

ولايعني ذلك أن النموذج الديونيسييخلو من العقل. إنهينطوي على العقل،ولكن العقل الذييعض ويقطع كأسنان المحراث،والذييندفع في برود،مخترقا كل شيء كأنه مدية حادة،لايستعصي عليه قطع شيء،فهو عقل ناري،ساطع الضوء كالشمس مندفع،حدي،يشاغله سراب المرأة الذييبدو كأنه في صحراء،وحينيمسك بهيشعر أنهيضاجع شهابا،أويمتطي صهوة نشيد عسكري بروسي.

وهو- أخيرا- عقل ساخر،لايكف عن فعل السخرية التي نراها صفة ملازمة لمصطفى سعيد من منظور الراوي. وهي صفة تبدو الوجه المتعلق ببقية الصفات: «الآلة»،«البرود»،«العقل القاطع» التي لا تتجاوب في معنى الهدوء، وإنما في معنى العنف والاندفـاع والرحيـل الدائـم الذي لايوقفه سوى الموت.

ولاينفصل عن الدلالة الرمزية لغلبة الشخصيات النسائية على الشمال،اقتران المرأة بالمدينة،أو اقتران المدينة بالمرأة،في عيني الريفي القادم من قرى الجنوب إلى مدن الشمال. ولذلك بدت القاهرة في عيني مصطفى سعيد الفتى اليافع امرأة أوروبية،مثل مسز روبنسون تماما،تطوقه ذراعاها،ويملأ عطرها ورائحة جسدها أنفه. ويتكرر الأمر نفسه في لندن،المدينة التي تحولت

إلى امرأة أخرى،تجلت في هيئة نساء عديدات قدن إلى قلب ظلمات اللذة. هذا الاقتران بين المرأة والمدينة لايمكن فهمه إلا في سياق الجنس الذييجعل من اختراق المدينة وامتلاكها بالحواس فعلا موازيا لاختراق المرأة وامتلاكها بالحواس نفسها.

وهو فعـليقتضي معنى الطـراد والمطـاردة والغزو والارتحال الذي لايهدأ إلى الذروة التي سرعان ما تنقلب إلى ذروة أخرى تغري بامتلاكها. ولاغرابة- والأمر كذلك- أنيتحول مقتحم المدينة الآتي من الجنوب إلىغاز،مرتحل،أصابه داء فتاك لايدري من أين أتى،داءيجعله لايهدأ ويندفع محملا بصحراء الرغبات الجامحة والانفجار الديونيسي العنيف.

ولكن رمزية الغزو والصيد بالمعنى الجنسي الذييقترن بالمرأة- المدينة لا تخلو من إيحاءات تتجلى إذا نظرنا من مستوى مواز،هو مستوى العلاقة بين المستعمَر(بفتح الميم) والمستعمِر(بكسر الميم). وهي علاقة عدم تكافؤ،لا تخلو من القمع. وتزرع القمع في داخل المقموع بمايجعلهيعيد إنتاجه على نفسه،وعلى مَن حوله. هكذا،يمكن أن نفهم الأثر التدميري لمصطفى سعيد في دائرته الذاتية،وفي الدوائر التي اتصل بها والتيينقل إليها بذرة الدمار المنطوي عليه. وحينيتحول المقموع إلى قامع،يعيد إنتاج القمع الذي نال منه علىغيره.

ولايعرف هذا القمع المعاد إنتاجه معنى الحب،أو العرفان،في حالة مصطفى سعيد،وإنما معنى الكره والحياد والرغبة التي لا ترتوي إلا وتزداد عطشا،كأن صاحبهاينهل من آبار ملح لا تشبع قط،بل تزيد الظمأ لهيبا،وتذكرنا ببيت خليل مطران الذييقول فيه: وما في الظلم مثل تحكم الضعفاء،ولذلك لم تترك أمومة مسز روبنسون أثرا في نفس مصطفى سعيد،تماما كأساتذته الإنجليز الذين ساعدوه في السودان،فتقبل مساعداتهم له بلا عرفان،كأنها واجبيقومون به نحوه. والجذر الأول لذلك العلاقة الغريبة بالأم الغريبة بدورها،فكانت«كأنها شخصغريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق».

هذا الإحساس بالغربة،انقطاع الجذور،هو الذي جعل مصطفى سعيد متوحدا،لا شيءيرجعه كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين،فظل بلا انتماء إلا إلى شهوة جسده،ورغبته اللا شعورية في إيقاع القمع على كل مَن دخل إلى دائرته من النساء،وظل كذلك إلى أن جاءت جين مورس فبادلته قمعا بقمع إلى أن حدثت ذروة العنف المدمرة.

هـل مـن المصـادفـة،والأمـر كذلك،أن الخرطوم والمدن السودانية لا نرى تشبيها لها بالمرأة،وذلك على العكس من القاهرة أو لندن؟! إن الأمر متصل بسياقات المطاردة للخارج من المدن السودانية المفروض عليها التخلف ليثأر لها من كلغريمة أوغريم،له ولها،في رحلة طراد لا تنتهي،وذلك في إيقاعها الاتحاد بين«أنا» المفرد و«أنا» الجماعة،خصوصا حين تغدو الجماعة مفردايختزلها،ويغدو المفرد جمعايحتويه،ويغدو عدو أحدهما عدوا للآخر في النهاية. ولذلك لا تخلو رحلة الطراد من تشابهات دالة. وتتداعى على ذهني،في هذا السياق،نهاية العنف الفاجعة التي انتهت إليها حسنة بنت محمود التي أخذت زمام المبادرة،وأعلنت أنها لن تتزوج«ود الريس» الذييكبرها بأربعين سنة،وإنها سوف تقتله وتقتل نفسها إذا أجبرت على الزواج.

وبالفعل،تقوم بشعيرة العنف الرمزي التييلعب فيها الجنس دور المحفز والمدار المغلق،فتطعنه العديد من الطعنات وتطعن نفسها،وتموت دفاعا عن رغبتها في أن تكون وتختار،ليس كموت چين مورس من اللذة،وإنما كموت الشهيدات اللاتييدفعن حياتهن ثمن اختيارهن،ولايتردد في قلب القمع الواقع عليهن على فاعل القمع ومرتكبه.

ولا تخلو كل هذه التوازيات والتقابلات بين الجنوب والشمال- في رمزيتها الجنسية- من معنى ثأر التابع من المتبوع،المستعمَر(بفتح الميم) المقموع من المستعمِر(بكسر الميم) القامع،حتى لو خرج الثأر عن السيطرة،وتحول إلى قوةغريزية حيوانية بلا عقل،قوة دفعت مصطفى سعيد إلى أنيقول: «سأحرر إفريقيا بـــ...ى». وطبيعي أنيحدث ذلك من مصطفى سعيد الذي استوعب عقله حضارة الغرب. لكنها حطمت قلبه لأنها حطمت قلب أهله وأصابته بمرض عضال منذ ألف عام. وقد ظل ذلك تعبيرا عنيفا عن التمييز الذي أحدثه الاستعمار،منذ أن جعل لغته الإنجليزية مفتاح المستقبل،لا تقوم لأحد قائمة بدونها،ولذلك تخصص مصطفى سعيد- الإنجليزي الأسود- في اقتصاد الاستعمار،وكتب ضده،كاشفا عدم إنسانيته وقيامه على التمييز اللاإنساني.

وكان متأثرا في ذلك بمدرسة الاقتصاديين الفابيانيين الذين سعوا إلى تحقيق مبادئ العدالة والمساواة والاشتراكية في الاقتصاد. وهي المبادئ التي سعت إلى مقاومة مرض الاقتصاد الرأسمالي للاستعمار الذي اقترن بنهب ثروات الشعوب المستعمرة،ونزف دمائها. ولذلك كانت الكتب التي تركها مصطفى سعيد تحمل عناوين من مثل: «الصليب والبارود» و«اغتصاب إفريقيا». والعنوان الأخير دال في آلية رد الفعل الذينقل القمع الواقع على المقموع إلى القامع.

وبقدر ما كان مصطفى سعيديكتب ضد الاستعمار،من هذا المنظور الذي لايخلو من معنى القتال،كان الجنس عنده وسيلة أخرى من وسائل هذا القتال حتى لو وقع علىغير المعنيين به،فالقمع معد كما قلت،وينتقل من فاعله إلى مفعوله،فيعيد المقموع إنتاجه على نفسه وغيره. وكانت مطاردة المرأة،في اقترانها بالكتابة في اقتصاد الاستعمار،رد فعل عكسي لقمع الرجل الأبيض«الذي حكمنا في حقبة من تاريخنا» و«سيظل أمدا طويلايحس نحونا بإحساس الاحتقار الذييحسه القوي تجاه الضعيف».

وليس من المصادفة- والأمر كذلك- أن تعرف النساء الواقعات في شباك مصطفى سعيد أنهنيرتكبن إثما في حق بياضهن بإقامة علاقة مع أسود،زنجي. وإذا جاءت ابنة واحد من البيض تقول له: إنني سأتزوج من هذا الرجل الإفريقي،فسوفيحس بأن العالمينهار تحت قدميه،أويفعل ما توقعته شيلا جرينود عندما قالت لمصطفى: إن أمها ستجن،وأباها سيقتلها،إذا علما أنها تحب رجلا أسود. والإشارة إلى انهيار العالم كالقتل في الفعل الثأري الذي كانيريده مصطفى سعيد،طالب الثأر المطارد لتجليات عدوه القديم الذي كانيطارده،والمنتقم منه بوصفه،أي هذا العدو،بدوره،مفردا بصيغة الجمع أو جمعا بصيغة مفرد،تجسّده امرأة هي،بدورها،مجلى للمدينة- المرأة- العدو.

- 3-

يبدو أن الثنائية الضدية هي العنصر البنائي المتكرر في رائعة الطيب صالح: «موسم الهجرة إلى الشمال». وهي الثنائية التي لا تكتفي بالمقابلة بين البشر فحسب،وإنما تجاوزهم إلى الطبيعة والوصف وغيرها من مكونات الرواية التي لا تزال تجذب انتباه النقد الأدبي إلى تفردها المتجدد. ولذلك،فإن التقابل بين الجنوب والشمال ليس تقابل بشر فحسب،وإنما هو تقابل طبيعة وأماكن في الوقت نفسه،فضلا عن المدى الفسيح والفضاء الرحب المفتوح،والنباتات الراسخة المعمرة كأشجار النخيل الضاربة بجذورها في أرض تحتضنها،أو أشجار السيال التي تبقي على الحياة لأنها لا تطلب إلا أقل القليل من لوازم الحياة.

وهناك- إلى جانب ذلك- الدفء والحميمية والصدق في مشاعر الجنوب وأمكنته من وجهة نظر الراوي،والصدر الحنون الذييعود إليه مصطفى سعيد بعد خروجه من السجن وهيامه في الأقطار الأوروبية وغير الأوروبية،فيجد الأمان والسكن في حضن القرية الذييستوي وحضن حسنة بنت محمود في تجاوب الدلالة،حسنة بنت محمود التييحبها الراوي،مكررا الحاجة التي انبثقت من قبل داخلغريمه- شبيهه- مصطفى سعيد.

وهناك نهر النيل الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية،يجري نحو الشمال،لايلوي على شيء،قديعترضه جبل فيتجه شرقا،وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجهغربا،ولكنه إن عاجلا أو آجلايستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال. هذا الاندفاع الأبدي نحو الشماليننتقل من النيل إلى أبنائه،فيندفعون،بدورهم إلى الشمال،،كما لو كانوايحاكون حركة النهر العظيم من المنبع إلى المصب،لكن مع العودة إلى المنبع،حيث الرحابة والتجدد وامتداد النهر كالأفعى،في حركته المندفعة التي لا تكف عن الفوز بضحايا جديدة.

ولكن ضحاياهيبدون- في السياقات الأسطورية للنهر- أشبه بالقربان الذييتجدد به الفيضان،ويتزايد اتساع نبع التجدد الذي لايكف عن الفوز بضحايا جديدة. لكنهيتحول إلى نبع التجدد الذييكرر أسطورة الخلق في فعل الولادة الجديدة(للكائنات والأحياء من البشر والنبات) التي هي فعل للخصب الذييأتي مع الفيضان كأنه عودة إيزيس بأوزيريس الذي جمعت أشلاءه المتناثرة على الأراضي المتباعدة،وردتها إلى وحدة حضورها الذي كانيعني حضور الخصب والنماء.

وفي مقابل صدق وأمان وحميمية ودفء الطبيعة في الجنوب،حيث الشمس التي تذيب جليد الشمال،هناك نقائض ذلك في الشمال،سواء في السياقات التييتحدث فيها مصطفى سعيد أويتحدث فيها الراوي،بلا فارق في نبرة الحديث،فكلاهمايصدر عن المصدر نفسه. ولذلكيقيم مصطفى سعيد في البلد البارد،الخارج من جحيم الحرب،حيث«الجنوديعودون،يملؤهم الذعر،من حرب الخنادق والقمل والوباء.. يزرعون بذور الحرب القادمة»،وحيث البردتسود العلاقات،وتتقلص فضاءات الرحابة لندخل- مع السرد- إلى داخلغرف مـظلمة،أو حانات معتمة،تحتوي الأحداث،وتبسط عليها وطأة الشعور بالاغتراب والاختناق الذي تتزايد وطأته حتى في القاعات المزدحمة التي تنفجر فيها الموسيقى كالجنون العاصف،طاردة الهدوء والسكينة،فلايبقي للبطل الذي أظلمت روحه- مثل مصطفى سعيد- سوى الانغلاق على نفسه كالصدفة المنطوية على رغبة انتقامها،لايبالي بمايقع في الخارج من مباهج الفنون أو إنجازات الإبداع. ولذلك قضى مصطفى سعيد سنوات عديدة في إنجلترا متقوقعا في رغبته الحدِّية متحركا داخل مدارات مغلقة لا تعرف الضوء الساطع الدافئ أو الحميمية،أو الرحابة. ولاغرابة في أنيقول للراوي:

«ثلاثون عاما. كان شجر الصفصافيبيض ويخضر ويصفر في الحدائق. وطير الوقوقيغني للربيع كل عام. ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوڤن وباخ،والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر. مسرحيات برنارد

شو تمثل في الرويال كورت والهيماركت. كانت إيدث ستوك تغرد بالشعر،ومسرح البرنس أف ويلزيفيض بالشباب والألق،والبحر في مده وجزره في بورتمت وبرايتون ومنطقة البحيرات تزدهي عاما بعد عام. الجزيرة مثل لحن عذب،سعيد حزين،في تحول سرابي مع تحول الفصول. ثلاثون عاما وأنا جزء من كل هذا: أعيش فيه،ولا أحس جماله الحقيقي،ولايعنيني منه إلا مايملأ فراشي كل ليلة».

هذه الفقرة الدالة كاشفة تماما عن علاقة مصطفى سعيد بالفضاء المكاني- الإنساني الذي عاش فيه في الشمال،نائيا،متأبيا عليه،مغتربا عنه،فلمينجذب إلى فنونه ولا إلى إبداعاته،ولا جمال طبيعته،بل رأى في ذلك كله تحولا سرابيا مع تحول الفصول. وظل منطويا علىغريزته الأساسية،وملامح دونسيوس المنغرسة فيه،فبقي نافرا من كل شيء،متحفزا للانقضاض على إمكانات صيد،تماما كسمكة القرش التي لا تندفع في البحر إلا إذا شمت رائحة دماء فريسة ممكنة. والفرائس البشرية التي شغلت مصطفى سعيد- في طراده الغريزي- هي المرأة التي لميكف عنغوايتها وجذبها إلىغرف مغلقة كاذبة،مستجيبا في ذلك إلى أشياء بعيدة في روحه وفي دمه،تدفعه إلى مناطق بعيدة،تتراءى له، ولايمكن تجاهلها.

هذه الأشياء الغائرة في قلب ظلمات الروح هي التي دفعت مصطفى سعيد إلى بناء الأماكن المملوءة بالأكاذيب التي اخترعها مصطفى سعيد،وذلك في«وكر الأكاذيب الفادحة» الذي شهد الطراد،غرفة الملذات المليئة برائحة الصندل المحروق بالأكاذيب والصور والرسومات لغابات النخيل على شطآن النيل،وقوارب على صفحة الماء،أشرعتها كأجنحة الحمام،وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر،وقوافل من الجمال تخب في كردفان،وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك،حقول الموز والبن في خط الاستواء،والمعابد القديمة في النوبة،والكتب العربية المزخرفة الأغلفة،مكتوبة بالخط الكوفي المنمق،والسجاجيد العجمية والستائر الوردية والمرايا الكبيرة على الجدران،والأضواء الخافتة الحذرة في أركان الغرفة التي تناسب النشوة الديونيسية.

وتماثيل العاج والأبنوس التي تكمل في مشهد الغرفة المصنوعة كمشاعر صاحبها الذييستخدم الشعر العربي فغواية الباحثات عن سحر الشرق وغموضه،والساعيات وراء رائحة الأوراق المتعفنة فيغابات إفريقيا،ممزوجة برائحة المنجة والباباي والتوابل الاستوائية.

وهناك- إلى جانب ذلك كله- رائحة الصندل في مجمر النحاس المغربي المعلق في المدخل،وغير بعيد عنه السجاجيد العجمية التي تتعامد عليها أرفف مخطوطات قديمة ودواوين شعراء عرب تستخدم لإثارة الرغبة. وتوازي«غرفة الأكاذيب الفادحة» - على امتداد بصر مصطفى سعيد- الأبنية الكئيبة التي تشبه ظهور الثيران،والبرد الذييتخلل كل شيء،مقترنا بالثلج الذييغزو حتى الروح.

وعلى النقيض من«غرفة الأكاذيب الفادحة» غرفة الراوي التي تستقر في قريته،راسخة كالنخل،غير بعيدة عن شجرة الطلح على ضفة النهر التي كان الراوييقضي تحتها الساعات الطويلة في طفولته،يرمي الحجارة في النهر ويحلم،ويشرد خياله في الأفق البعيد الذي لا تحجبه جدران،فضاءيعرفه مَنيعيش فيه كمايعرف راحةيده،وينتقل إلى مَنيتشرب خصائصه،ويغوص في أعماق روحه،مشاعر الحب والعطاء الممزوجة بإمكانات الخصوبة والعرامة والنماء.

أعني المشاعر التي دفعت الراوي إلى أنيقول: «إنني أريد أن آخذ حقي من الحياة عنوة. أريد أن أعطي بسخاء. أريد أنيفيض الحب من قلبي فيينع ويثمر». ولذلكيتآلف الراوي مع الفضاء الطبيعي الذييتجاوب معه،ويتبادل وإياه الملامح والصفات فيمضي في سلام،مدركا أنه ليس الحجر الذييلقى في الماء،لكنه البذرة تبذر في الحقل.

وآية ذلك مايشعر الراوي وهو عائد إلى منزله- بعد مغادرة بيت مصطفى سعيد- بنسمات الليل الباردة التي تهب من الشمال تلامس وجهه،محملة بالندى ورائحة زهور الطلح والأرض التي رويت لتوها بالماء بعد ظمأ أيام،ورائحة قناديل الذرة في منتصف نضجها،بعبارة أخرى،يشعر بكل عناصر الخصب الذييتجدد مع الفيضان،صادقا وعده الذي لايخلفه،أويكذب فيه على نحو ما نجد في«غرفة الأكاذيب الفادحة».

وحتى الصحراء الحارقة التي لايخلو منها الجنوب،تتحول- في علاقات الحميمية الدافئة والتآزر- إلى واحة للغناء والصداقة التي تجمع بين المرتحلين الذين تظللهم سماء ترصعها نجوم حانية وقمر عطوف. وفي ليلة هادئة،و«في ليلة مثل هذه تحس أنك تستطيع أن ترقى إلى السماء على سلم من حبال. هذه أرض الشعر والممكن»،وكما تدفع هذه الأرض الراوي إلى أنيطلق اسم«آمال» على ابنته الوليدة،فإنهيستمد من الأرض صدق وعودها ويقول لنفسه: «سنهدم وسنبني وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا وسنهزم الفقر بأي وسيلة».

وينطلق في المرح والضجة التي جذبت البدو من شعب الوديان وسفوح التلال المجاورة والتقوا مع المسافرين في الصحراء في شعيرة محبة لهذه الصحراء،شعيرة مفعمة بالحب والتواصل والاحتفاء بالحياة التي تجعل أعاصير الصحراء أحداثا صغيرة،تنبع في الصحراء ثم تموت.

ومن الطبيعي أن تقوم الطبيعة بدور حيوي في تتابع الأحداث وإيجاد موازيات رمزية لها في«موسم الهجرة إلى الشمال». ولكن ليس بالمعنى الساذج الذييجعل المطرينهمر عند بكاء البطل،كما نجد في بعض الروايات السطحية،وإنما بالمعنى الفني الذييجعل من الطبيعة نفسها مرآة تنعكس عليها المشاعر والأفكار،وتتحدد بها،وفي علاقة معها،المشاعر والأفكار،وذلك على نحو تغدو معه الطبيعة فضاء رمزيايؤدي دورا لايكتمل معنى الأحداث أو حضور الشخصيات منغيره،وذلك بوصفه عنصرا تكوينيا في بناء الدلالات وتوازياتها.

ولنلاحظ،ابتداء،العتمة التي لا تفارق حضور مصطفى سعيد في الشمال،داخل الغرف التي تبدو شبيهة بالسجن،والمعتمة بمايتناسب والانطلاق الديونيسي لنشوة الرغبة،وذلك مقابل الضوء الواضح للشمس الساطعة في الجنوب،حيث الثبات والاتزان والجذور الراسخة والانطلاق الذي لايحده حد في المدى الفسيح الذييحنو على المنطلق فيه.

ويلفت الانتباه في هذه التوازيات التقابلات بين العتمة والضوء،خصوصا من حيث اقترانها باللحظات الحاسمة في حياة الأبطال. تأمل- مثلا- مشهد لقاء الراوي بحسنة بنت محمود بعد اختفاء مصطفى سعيد وقت الفيضان،وما قيل إنهغرق في النيل مع أنه كانيجيد السباحة،فالمشهد تهيمن عليه العتمة،في الحيز المكاني الذي التقى فيه الراوي ومصطفى سعيد الذي أباح أسراره للراوي للمرة الأولى.

وفي هدأة الليل وبعد الوفاة،وبحضور طاغمن حسنة ابنة محمود التييتمركز المشهد حولها،تتزايد العتمة لتطلق العنان للرغبات المدفونة،ويتردد صوت مصطفى سعيد،طافيا بين طبقات العتمة كأسماك ميتة على سطح البحر،وبعد أن تفرغحسنة من حكاية موت مصطفى سعيد،تتزايد العتمة في الحيز المكاني الذييجمعها بالراوي المنجذب إليها،ويحس بها تبكي في صمت.

«ثم ارتفع بكاؤها وتحول إلى شهيق حاد ارتعش له الظلام القائم.. ضاع العطر والصمت،ولميعد في الكون إلا نحيب امرأة ثكلت زوجا لا تعرفه،رجلا أفرد أشرعته وضرب عرض البحر وراء سراب أجنبي.. هل أتقدم إليها وأضمها إلى

صدري وأجفف دموعها بمنديلي وأعيد الطمأنينة إلى قلبها بكلماتي؟ وقمت نصف قومة،مستندا إلى ذراعي،ولكنني أحسست بالخطر،وتذكرت شيئا،فلبثت واقفا هكذا زمنا في حالة بين الإقدام والإحجام. وبغتة هبط عليَّ عناء ثقيل تهالكت تحت وطأته على المقعد. الظلام كثيف وعميق وأساسي وليس حالةينعدم فيها الضوء. الظلام الآن ثابت كأن الضوء لميوجد أصلا،ونجوم السماء مجرد فتوق في ثوب مهلهل».

إن التلاعب بالضوء والظلمة في المشهد بالغالدلالة في موازاته لتتابع السياق،وهويقوم بدور المعادل الطبيعي لحركة الأحداث التي تجمع بين نقيضيستعيد ذكرى نقيضه التيغدت باهتة،وينجذب إلى أرملته التي تملأ بحضورها المكان كمايفعم عطرها الأنف،ويزيد من توتر الموقف البكاء الذيستدعي التعاطف،ويدفع الراوي إلى أنيهم بالقيام ليضمها إلى صدره.

ولكنهيخاف ويجبن فيبقى مكانه عاجزا تماما عن الحركة التي لا تعود إليه إلا بعد عناء ثقيل،تهالك تحت وطأته على المقعد،ويلعب الظلام دوره الكاشف لتكاتف العجز وانغلاق كوى الأمل والإمكان،فيتكاثف ويعمق ويغدو ظلاما أساسيا،لا مكان فيه لأي ضوء أو أمل،فيبدو الظلام كما لو كان الضوء لميوجد أصلا،وتتحول نجوم السماء إلى فتوق في ثوب مهلهل،لا تبين عن الثوب،ولا تكشف عنه في المتاهة التيبغرق البطل في قرارة قرارها المظلم،حيث ظلمة العجز التي لا تترك سبيلا لفعل أو أمل أو حركة.

ولاينبثق في هذه الظلمة التي تؤذن باستحالة القرب بين الراوي وحسنة بنت محمود سوى رجع صوت مصطفى سعيد،لكن بمايقترن بدلالة الموت الذييستدعي- في التشبيه- ذكر«الأسماك الميتة الطافية على سطح البحر». ونسترجع- بواسطة المشابهة،ومع الراوي- ما حـدث لمصطفى سعيد،فيـزداد الظلام ظلامـا والعجـز عجـزا،ولا تبقـى سـوى أسطـورةمصطفى سعيـد التي تسقـط نفسهـا على الطبيعـة التي مَنَّت عليه بالنهاية التي كانيريدها لنفسه:

وتتكـرر الرمزيـة نفسهـا مقـرونة بعناصـرهـا الدالـة: الظـلام،والنهـر،والفيضان،فنقرأ:

«تصور عز الصيف في شهريوليو العتيد. النهر اللامبالي فاض كما لولم يفض منذ ثلاثين عاما. الظلاميصهر عناصر الطبيعة جميعا في عنصر واحد محايد،أقدم من النهر ذاته،وأقل منه اكتراثا،هكذايجب أن تكون نهاية هذا البطل. إنما هل هي فعلا النهاية التي كانيبحث عنها؟ لعله كانيريدها في

الشمال الأقصى،في ليلة جليدية عاصفة،تحت سماء لا نجوم لها،بين قوم لايعنيهم أمره،نهاية الغزاة الفاتحين».

وبعيدا عن نبرة السخرية التي تنطوي عليها الجملة الأخيرة، فهناك جـامـع الظـلام الذيبصـل بين المشهدين، فيغدو دالا على حضور العدم الذيبيدو على هيئة عنصر واحد محايد،متكرر،هو الظلام الذيبيدو أقدم من النهر وأقل منه اكتراثا،وذلك في تجاوب الدلالات التي تقرن الموت بالعدم.

مؤكد أن الهدوء الذي اقترن بالظلمة اقترانها بالعجزيشير إلى نقيضه في الليل العاصف الذيمكن أنيكون مصطفى سعيد قد تمنى الموت فيه كمحاربيموت واقفا في ساحة معركته،أو كغازيموت منتصبا وهويفتح المدينة- المرأة.

لكن الظلام في الحالينيفضي إلى العدم نفسه بحياده المطلق،ويقترن بالعجز في حده الأقصى،فيغدو موتا تنتهي به الحياة والفعل والإرادة والصراع مع الأنا والآخرين،فلا تبقى سوى الذكرى التي تزيد الظلام ظلاما في الرواية،والتي تزيد من وحدة طرفي المشهد: الراوي،وحسنة بنت محمود،فيفترقان دون لقاء،أو حتى إمكان لقاء.

ويكون الفراق المقترن بالظلام نذيرا بالموت،الظلمة الأبدية التي سرعان ما احتوت حسنة بنت محمود بعد أنغرقت في قرارة التوحد والوحدة وأصبحت فريسة نخاس نساء،باعها أهلها،وتخلى عنها الراوي العاجز في الأصل عن الاختيار أو اتخاذ موقف حاسم،والذيظل معلقا بشبح مصطفى سعيد الذي تغلغل كالسم في العروق،وأصبح نذيرا بالموت.

ويأتي موت حسنة بنت محمود ليكشف للراوي عجزه فيقلب عالمه رأسا على عقب،ويحيله حاقدايطلب ثأرا حتى منغريمه الذيبقبع في داخله،ولكنه لايفعل شيئا على وجه الحسم في المدار المغلق الذي حاصر نفسه فيه منذ أن رفض الاستجابة إلى نداء حسنة بنت محمود،فأسلمها- دون أنيدري- إلى الموت الذيراه وسط الطبيعة،وتحت قرص الشمس الذي ظل ساكنا فوق الأفق الغربي زمنا، ثم اختفى على عجل«وجيوش الظلام المعسكرة أبداغير بعيدة،وثبت في لحظة واحتلت الدنيا».

هذه الجيوش توازي- في علاقات التشابه- مثيلاتها المقبلة في مساء جليدي داكن من شهر فبراير،المساء الذي وصل بكل من مصطفى سعيد وچين مورس إلى ذروة اللقاء التي هي ذروة الفراق،وكان الليل داكنا مكفهرا:

«لم تشرق الشمس طيلة اثنين وعشرينيوما. المدينة كلها حقل جليد،الجليد في الشوارع في الحدائق عند مداخل البيوت،الماء تجمد في أنابيبه،والنفسيخرج بخارا من الأفواه. الأشجار عارية تنوء أغصانها تحت وطأة الثلج..هذه ليلة الحساب».

وإذا كان الجليد في هذا المشهديوازي الظلمة الأساسية في المشهد قبل السابق،ويقترن دلاليا بالعجز الناتج عنه،والمتمثل في عدم قدرة الحركة،سواء في الظلام الكثيف الثابت،أو الجليد الذي تصاعد فبغياب الشمس التي اختفـت طيلة اثنين وعشـرينيومـا،كلاهمـا نذير بالمـوت،وإيذان بالحساب الذيينتهي في كل أحواله إلى الخسارة والدمار،خصوصا في اقترانهما بالجدب الذييعنيه الحضور الجليدي،وبالعقم الذيينزع أوراق الأشجار،فتغدو عارية،فاقدة حضورها الأخضر فتتصاعد دلالة الموت القادم: موت چين مورس،وموت حسنة بنت محمود.

ولكن إذ كانت الظلمة المتكاثفة كالجليد الراسخ علامات دلالية على الموت والعجز وانتفاء الحركة وانغلاق سبل الأمل على السواء،وذلك في تجاوب دلالات السكون والجمود وعدم الرؤية،فإن تخفيف كثافة الظلمةينطوي على دلالة مغايرة،وينقلنا من«قلب ظلمات» الموت أو اليأس أو العدم أو الدمار إلىغسق الوقت والوعي على السواء،أي المنطقة الزمانية والمكانية التييتساوى فيها الضوء والظلام،ويغدو الوعي بين حال اليقظة وحال الغياب،تماما كالنهر الذييبين ويختفي مع تباشير الفجر،فيبدو نصف واضح بين النور والظلمة،الحياة والموت،الأمل واليأس،الفعل والعجز عن الفعل.

هكذا،يدوي النهر بصوته القديم المألوف في المشهد الأخير من الرواية،متحركا كأنه ساكن،وينزل إليه البطل كما لو كانينزل إلى المطهر،عاريا كما ولدته أمه،ولايتوقف عن السباحة بجسده الذي تستقر حركاته مع قوى الماء في تناسق مريح،عازما على الوصول إلى الشاطئ،الوصول إلى هدف ثابت،في فعل اختيار واع. لكن الشاطئيعلو ويهبط،والأصوات تنقطع كلية ثم تضج،وهويمضي بين الوعي واللاوعي،النوم واليقظة،واعيا بأن عليه أنيتحرك إلى الأمام نحو الهدف الذي أمامه حتى لو كانت قوى النهر في القاع تشده إليها. وبإرادة الحريص على الحياةيندفع إلى أعلى ويرفع قامته في الماء،ويتلفتيمنة ويسرة، فإذا هو في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.

لايستطيع المضي ولايستطيع الرجوع. وليس أمـامـه سـوى إحـدى اثنتين: الغوص في النهر إلى القاع الذي تتكاثف فيه الظلمة،وينتظر الموت فيه فاغرا فاه،ساكنا راسخا كألواح الجليديوم حساب مصطفى سعيد وجين،أو الاندفاع

نحو الشاطئ،بعيدا عن الظلمة المطلقة،قريبا من الحياة. ويختار الراوي،أخيرا،أنيخرج من موقعه،وأنيتمسك بالحياة،بعيدا عن قلب الظلمات،وذلك للأسباب التييعلنها،فيحرك قدمه وذراعيه بصعوبة حتى صارت قامته كلها فوق الماء. وبكل ما بقيت له من طاقة،صرخ: «النجدة. النجدة».

هكذاينتهي المشهد الطبيعي في سياق النص إلى الولادة الجديدة من وسط الماء الذييغدو رحما،نبعا للخصوبة والحياة مع إرادة الفعل التي تعني الحياة في فعل الاختيار الذييقترن بطلب النجدة للإبقاء على الحياة التي لايكتمل حضورها إلا بالآخرين. ومن ثمَّ النجاة من جرثومة العدوى التييتنزى بها جسم الكون. ولذلكيعني طلب النجدة العودة إلى الآخرين،والثقة في أنهم لابد أنيستجيبوا إلى النداء ولايترددون في نجدة طالب النجدة الذي نتجسد فيه ويتجسد فينا،عندما نعاني مثله هذا الوضع الغسقي في دائرة الاختيار.

وإذا كانت مشاهد الطبيعة في«موسم الهجرة إلى الشمال» تلفتنا إلى الدور الذييقوم به الوصف،في كل أحواله وسياقاته،فإنها تلفتنا بالقدر نفسه إلى اللغة الصافية التي تتجسد فيها،اللغة الرصينة التي لا تعرف الخطأ أو المعاظلة،والتي لا تفارق العقل الأبولوني الذييؤثر الوضوح على الغموض والالتباس،ولايمانع في أنيوقعنا في شراك الدلالة،لكن تحت الشعار اللاتيني القديم:«الصنعة أن تخفي الصنعة». والأداة البلاغية الأثيرة لهذا العقل هي«التشبيه» الذييصل بين العناصر، ويلفتنا إلى إمكان التجاوب بين عوالم الإنسان وعوالم الطبيعة.

ويعني- بالإضافة إلى ذلك- الغيرية لا العينية،ويصل بين الأشياء،لكن بواسطة أداته التي تظل كالحاجز المنطقي الذييفصل بين العناصر والكائنات،فلا تتداخل،أو تتعاظل،أو تنداح الحدود بينها،وإنما تظل واضحة فـي علاقاتهـا،رغـم استقـلال كـل منها،ثابتة في وضوحها الذي لايفارق عقلانية أوجهه.

ولذلكيكثر التشبيه على نحـو لافـت في«موسم الهجرة إلى الشمال» لايكاديترك صفحة من صفحاتها،بليصل الأمر إلى ثلاثة أو أربعة تشبيهات في الصفحة الواحدة،مؤكدا حرص العقل الأبولوني،صانع الأسلوب،على إقامة علاقة مشابهة- وليس اتحادا أو تداخلا- بين الكائنات والأشياء ومظاهر الطبيعة والإنسان والحيوان،فهو عقل لايرى شيئا في عزلة وكل شيء في مدى إدراكه موصول بغيره،لكن مع الحفاظ على استقلاله الذي لايتعارض وعلاقات المشابهة التي تربطه بكل مايمكن أنيتجاوب معه في معنى المماثلة. هكذا،غدا عقل مصطفى سعيد«كأنه مدية حادة،تقطع في برود وفعالية»، أويمضي بلا نكوص«كأسنان محراث».

ويبدو مصطفى سعيد المراهق الفرح بما أنجزه- قبل وصوله إلى القاهرة،كأنه«قربة منفوخة» ويرى مسز روبنسون«كأنها صورة منتقاة بذوق تناسب لون الجدران فيغرفة». لكن بمايؤكد طبيعته الباردة«كأن جوف صدري مصبوب بالصخر». ولايجد مايشبهه سوى البحر الذي منحه الإحساس بأنه في لامكان. أمامه وخلفه الأبد. وحينيصل إلى إنجلترايرى«سقوف البيوت حمراء،محدوبه كظهور البقر»، وتطن الأصوات في أذنيه«مثل حفيف أجنحة الطير» وتبدو النساء اللائييصطادهن«كأنهن سراب في صحراء»،تماما كمايبدو هو«شفقا داكنا كفجر كاذب»، فلا تنتهي علاقته بالمرأة إلى الإشباع،وذلك في سياقات الطراد التيينتهي فيها الصائدمثل «كومة رماد» «فلايمسك بأحد على سبيل الحقيقة» كأنني أمسك سحابا،كأنني أضاجع شهابا. ومهما أفلح في الاصطياد- وترويض الفريسات النافرات«كفنان ماهر مطواع» - فإن الظمأيظل هو الناتج المتكرر الذييزيد الغرق في قرارة التوحد.

وفي مقابل تشبيهات عالم مصطفى سعيد،تأتي تشبيهات عالم الراوي،دالة على علاقة مغايرة بالكون والكائنات،فهويعود سعيدا بعد سبع سنوات من الغربة- العدد نفسه من السنوات التي قضاهاغريمه مصطفى سعيد في السجن- فيشعر بأنه«مقرور طلعت عليه الشمس»، وتتعود أذناه أصوات الأهل ووشوشة الريح وهديل القمر،فيشعر أنه ثابت له جذور«لست ريشة في مهب الريح»،فهو«مثل تلك النخلة مخلوق له أصل،له جذور،له هدف»،ويدرك أنه ليس كالحجر الذييلقى في الماء، وإنما كالبذرة التي تبذر في الحقل لتعطي وتثمر».

وذلك هو الجامع الدلالي الذييجعل من الجد«كشجيرات السيال في صحاري السودان،سميكة اللحى،حادة الأشواك،تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة». هكذايشعر الراوي بجذوره ورسوخه فيها على نقيض مصطفى سعيد الذييبدو- في سلوكه- «مثل كرة من المطاط تلقيها في الماء فلا تبتل ترميها على الأرض- فتقفز».

وكمايلعب التشبيه دوره في سياقات«موسم الهجرة إلى الشمال» يلعب التناص دوره في تجاوب علاقات الحضور والغياب التي ترد النص الحاضر في«موسم الهجرة إلى الشمال» على نصوصغائبة تتلاقى وإياه في البنية الثنائية،كما تتلاقى في علاقة الجنوب بالشمال. وهي نصوص عربية وغير عربية،وتمتد على مساحة واسعة من الآداب التي التهم الطيب صالح نصوصها وتمثلها،وأعاد هضمها بأكثر من معنى أثناء كتابة روايته. وقد سبق أن أشرت إلى علاقة البنية ثنائية الأطراف التي تربط- على مستوى الإمكان النصي- ما بين«موسم الهجرة» و«قلب الظلمات» رواية جوزيف كونراد المعروفة،وكذلك

ثنائية دكتور چيكل ومستر هايد التي توازيها ثنائية أكثر تعقيدا وتركيبا وتعدد مستويات في«موسم الهجرة إلى الشمال».

وأتصور أن الطيب صالح عندما كتب روايته كان في ذهنه- واعيا أوغير واع- التراث الروائي السابق عليه في علاقة الجنوب بالشمال،ابتداء من رفاعة الطهطاوي،وليس انتهاء بتوفيق الحكيم أو سهيل إدريس صاحب«الحي اللاتيني». ولكن«موسم الهجرة إلى الشمال» تتميز عن ما سبقها من روايات عربية بدرجة أعلى في التقنية وجرأة في الشكل والمحتوى،جعلت الرواية- ولا تزال- نموذجا للرواية الحداثية- أبولونية المنزع- التي لا تعرف الهجرة إلى أقاليم اللاوعي أو التحولات المحمومة في عوالم الالتباس والغموض.

ولذلك تظل الرواية تمثيلا للحداثة،لحداثتها المتعقلة التي جعلتها تؤثر التشبيه على الاستعارة،والوصف على التقمص.

ولاينفصل«التضمين» عن فاعلية التناص في هذا السياق. والتضمين هو إدماج لنص سابق في نص لاحق لتحقيق وظائف متعددة. ومجالاته رحبة في«موسم الهجرة إلى الشمال»،تبدأ من الاقتباس الشعري في وصف بلدان الشمال التي«تموت من البرد حيتانها»، وتتصاعد في تضمين الأغنية الشعبية في مشهد الصحراء الذييعني التواصل بين المرتحلين في الصحراء،والفرحة بحضورهم المغني في ليل واعد.

ويتكامل- في دائرة التضمين- اقتباس الشعر الأجنبي،كما ظهر في الاستشهاد بإحدى قصائد الحرب العالمية الأولى في الأدب الإنجليزي الحديث،في الجلسة التي صفا فيها مصطفى سعيد،بعد سكر،فأنشد قصيدة من الشعر الإنجليزي عن النساء اللائيينتظرن سدى رجالهن الذين ضاعوا في الحرب التي لا تثمر سوى الألم العظيم.

وهي أبياتيقترن فيها الموت بالضياع لكل الأطراف،نتيجة الحرب التي تبدو نتائجها التدميرية إرهاصا بالعنف الذييدفع الشخصيات في الرواية إلى شواطئ الموت،كمايدفع النسوة من أمثال حسنة بنت محمود إلى انتظار الضائعين الذين أبدا لنيغادروا الميناء،أو الذينيرقدون موتى في الخندق والطين في الظلام الذييهبط كثيفا،فاجعا،لا وجود فيه إلا لضوء ضئيل وألم عظيم.

ولا تخلو الدلالات المترددة في القصيدة التي أنشدها مصطفى(وهي من قصائد الحرب العالمية الأولى) من المعاني التي تتوازى مع الدلالات المتكررة في النص: السعي المحبط،والموت الذيينتظر الضائعين،والذينينتظرون

الضائعين سدى،الأمر الذييحدد للأبيات الإنجليزية دلالات إرهاص وموازاة في آن.

ولكييكتمل التقابل والتضاد،في البنية الثنائية،يقابل إنشاد القصيدة الإنجليزية بلغتها،إنشاد أشعار أبي نواس مترجمة،وذلك في تفاعل السياقات التي تؤكد معنى اللذة في منحى أقرب إلى المذهب الأبيقوري،خصوصا من حيث هي احتجاج على الحرب والموت الملازم لها.

وهو المعنى الذي تجسده هذه الأبيات التيينشدها مصطفى سعيد لأبي نواس:

إذا عبأ أبو الهيجاء للهيجاء فرسانا

وسارت راية الموت أمام الشيخ إعلانا

وشبت حربها واشتعلت تلهب نيرانا،

جعلنا القوس أيدينا ونبل القوس سوسانا

فعادت حربنا أنسا وعدنا نحن خلانا

إذا ما ضربوا الطبل ضربنا نحن عيدانا

لفتيانيرون القتل في اللذة قربانا

ومنشا حربنا ساق سبا خمرا فسقانا

يحث الكأس كي تلحق أخرانا بأولانا

ترى هذاك مصروعا وذاينجر سكرانا

فهذي الحرب لا حرب تغم الناس عدوانا

بها نقتلهم ثم بها ننشر قتلانا.

ولا أستطيع أن أعبر على هذه الأبيات- في اقتباسها- إلا وأرى فيها- داخل سياق الرواية- توازيا مع الحرب التييشنها مصطفى سعيد الذي اندفع مع رغبة الثأر والهيمنة الجنسية،وإرهاصا بموت چين مورس،خصوصا في البيت الذييتحدث عن فتيانيرون القتل- في اللذة- قربانا،وأحسب أن هذا ما قامت به چين

مورس عندما دفعت مصطفى سعيد إلى قتلها،في ذروة النشوة،داعية إياه إلى أنيرحل معها في نيران الرغبة التي اشتعلت إلى الذروة التي ليس بعدها سوى الموت الذييغدو حياة بالمعنى الذييتحول به القتل في اللذة إلى قربان بدائي للحظة النشوة الأبدية.

ليالي الأنس في ڤيينا

لا أظن واحدا من الذين تفتَّح وعيهم على الحياة الثقافية المصرية مع نهايات الحرب العالمية الثانية،في كل مجالاتها الإبداعية،لميسمع،أويشاهد،أغنية«ليالي الأنس في ڤيينا» التي كتبها شاعر رومانسي النزعة،هو أحمد رامي8981-1891الذي كان قد عاد من باريس بعد أن درس الآداب الشرقية فيها،وترجم منها«رباعيات الخيام» التيغنَّتها له أم كلثوم مثلماغنت الكثير من روائعه وأرق أغنياته،قبل أن تظهر في المشهد الغنائي أميرة درزية،هي أسمهان التي تخلت عن الإمارة،وجاءت إلى مصر مع شقيقها فريد الأطرش،ليقتحما حياة الطرب والغناء والموسيقى كالعاصفة الربيعية،خصوصا بصوتها البللوري(بالغالصفاء) الذي كان فتحا جديدا لأفق واعد من الغناء الذي جذب انتباه الجميع.وكانيوسف وهبي،في هذا السياق،نجمًا ساطعًا في عالم التمثيل الذي انتقل منه إلى السينما،أو نقلها إليه،خصوصا في مسرحياته الشهيرة،التي جعل منها أفلاما،أو أفلامه التي ظلت فضاء لأدائه المسرحي المتميز،خصوصا في أفق الميلودراما التي حقق فيها ما لميحققه معاصروه. وقد قاميوسف وهبي،كعادته،باقتباس قصة حب رومانسية الطابع،لا تخلو من الميلودراما التي كانت ذائعة في ذلك العصر بوصفها دراما الدموع والفواجع التي لا تخلو منغرض أخلاقي تعليمي. وقرريوسف وهبي إخراج وتمثيل دور البطولة في الفيلم الذي أخذ في إعداده عن الأصل الفرنسي المقتبس،ولميجد سوى أسمهان مَن تتحقق فيها ملامح بطلته المتخيلة،فاختارها لتلعب أمامه دور البطولة في فيلم«غرام وانتقام». واختار معها أنور وجدي فتى الشاشة الوسيم في ذلك الزمان،ومعه محمود المليجي في دور ابن عم البطل الذييعمل وكيلا للنيابة. وأضاف إلى هذه التوليفة الفنان بشارة واكيم المعروف بخفة ظله كي يخفف بالبسمة والضحكة من قتامة السياق الميلودرامي.

وتدور أحداث الفيلم(الرواية) حول وجيه شاب عابث(أدى دوره أنور وجدي) اعتاد أنيلقي بشباكه على الفاتنات اللاتييقعن،عادة،في هواه،ومنهن المطربة الكبرى في البلاد التي رضت به زوجا،متخلية عن فنها في سبيل الحياة معه. ولكن الزوج المنتظريأتي جثة هامدة إلى حبيبته في ليلة عرسهما،قتيلا برصاصات مجهولة. وتحوم الشكوك حول صديق له،موسيقار شاب درس الفن في فرنسا،لكن الأدلة لم تكن كافية لاتّهامه،فتقرر الحبيبة المغدورة الانتقام منه بأن توقعه في شباكغرامها إلى أنيعترف بارتكاب الجريمة وينال

جزاءه الذييشفي الحبيبة من الحزن الأليم.وتبدأ الخطة التي تنتهي إلى النقيض مما خططته لها صاحبتها،إذينقلب السحر على الساحر،ويتحول دافع الانتقام إلى رغبة حب نبيل. وتأتي اللحظة الحاسمة حينمايعترف العاشق الجديد لحبيبته بكل ما كانت تجهله عن حبيبها القتيل الذي كان ذئبا في صورة إنسان،شيطانا تحت قناع ملاك،لم تنج منه حتى أخت صديقه الموسيقار الذي وثق به،وأدخله إلى بيته،فتعرّف بأخته التي سرعان ما خدعها كما فعل مع كثيراتغيرها.

وتكتمل المفاجأة الميلودرامية الأولى بابن العم وكيل النيابة،محمود المليجي،وقد أبلغالجهات الأمنية التي أسمعها اعتراف القاتل بحيلة لم تكن تعرفها العاشقة التي ذابت رغبتها في الانتقام ضمن مشاعر حبّها للموسيقار الذي اكتشفت من كماله وسمو خلقه ما زادها تعلقا به. ويصحب البوليس العاشق الجديد الذي تبدأ محاكمته،مصدوما من خيانة مَن أخلص لها الحب. وسدى،تقسم العاشقة له بأنها لم تكن تعرف شيئا عن حيلة ابن العم،وتقيم الدليل على حبها بتقديم كل مساعدة ممكنة في الدفاع عن الموسيقار الذي أحبته أكثر من حبها القديم. وينتهي الأمر بأن تبرّئ المحاكمة ساحة الحبيب الجديد،فيعرف مدى إخلاص الحبيبة التي أسهمت أكبر الإسهام في عودته إلى حياة الحرية،فيتجدد حبها في نفسه،ويتعاهدا على الزواج،وينتظرها فييوم معهود،كي تأتي من المصيف،ويبدآ شعائر زواجهما. ويظليعد الثواني في انتظار قدومها. ولكن تأتي ذروة الميلودراما بأن تصل الحبيبة جثة هامدة،بعد أن انقلبت سيارتها في نهر على جانب الطريق. وتصعق المفاجأة وعي الموسيقار المرهف الذي أصابه ذهول الجنون،وينتهي به الأمر في مستشفى الأمراض العقلية،يرعاه مديرها الذي عطف عليه،وترك له حرية العزف على الكمان الذي أصبح عزفه مهربا وخلاصا وفرارا في الوقت نفسه. ويختتم الفيلم بالمشهد الذي بدأ به،لكن مع سؤال الطبيب مريضه ذاهل اللب عن اسم اللحن الذي يعزفه،فيجيب بقوله: لحن لميتم. وينسدل الستار عليوسف وهبي في ثيابه السوداء ونظراته التي كأنها تخترق الحاضر إلى ذكريات أليمة،تجسيدا لصورة الفنان الرومانسي الذييُفضي به فشل الحب إلى الجنون.

وتنتهي ميلودراما الفيلم الذي قد لايحتمله شباب هذه الأيام الذي لميعد ذوقهيتحمل الميلودراما التي تحتشد فيها الفواجع والدموع. ولكن الميلودراما كانت فنا جاذبا في مطالع الأربعينيات،حيث اكتمل وعي الجيل الذي قرأ المنفلوطي فبكى،كما بكى على دموع العاشق تحت ظلال الزيزفون،ومع عبرات المنفلوطي التي كانت بالغة الذيوع في زمـان كانينتهي فيه الحب إلى الجنون أو الموت،نتيجة أفعال الأشــرار من كارهي الحـــب النبـيل الجلـيل.

ولمــاذا لا نذكر مجنون ليلى لأحمد شوقي التي انتهت بموت العاشقين،ومصرع كليوباتـرا الجميلة التي انتحرت بسم ثعبان مميت. وقس على ذلكغيره،في سياقات عصر ربــط بين الحب المحبط والموت،وبين العبقرية والجنون. ولذلك انبهر هذا العصر بصورة الفتى محسن،عصفور من الشرق،وهويمضي بثيابه السوداء في الظلام،تحت المطر المنهمر،أمام تمثال شبيهه ألفريد دي موسيه1857-1810 الذي كان أعلام الرومانسية في مصر وغيرها قد بدأوا في ترجمة لياليه،وتعلقوا بالهالة الحانية،أو الجنون الرهيف لعيني الشاعر التي تجوب ما بين الأرض والسماء،مستعينة بالخيال الذييمنح الهباء اسما ومكانا. ويزيد من الأثر الميلودرامي لفيلم«غرام وانتقام» أن البطلة أسمهانغرقت بالفعل قبل انتهائه،ولذلكغيّر القائمون على الفيلم النهاية لتتناسب وموتها المأساوي. وكان ذلك قبيل عرض الفيلم بأسابيع سنة1944اماردوليم بلإ فينعلا ناهمسأ توم فيضيناً يعيبطلا نم ناكو. رشع ةعبس ضرعيلظ دقف،هلبق مليف هققحيمل احاجن ققحيهلعج ام مليفلا ، وهو رقم قياسي بمقاييس ذلك الزمان.اعوبسأ

ولكن ظلت الأغنية الأخيرة التي أرادت بها البطلة توديع جمهورها راسخة في الأذهان،محفورة في القلوب التي تمايلت مع رقصات الفالس التي صاحبت كلمات الأغنية،مكررة رجع المفتتح: «ليالي الأنس في ڤيينا/ نسيمها من هوا الجنة/ نغم في الجوّله رنة/ سمعها الطير بكى وغنّى».

وتمضي مقاطع الأغنية في الأفق الرومانسي الذييجذب القلوب إلى فضائه كماينجذب شاعر الجمال إلى محرابه،فرحين،آملين،حالمين،يظللهم خيال سارمع الأوهام،وطيف جارمع الأحلام،في نوع من الرؤيا التى تدرك أن اللذة عمرها قصير كالسعادة،وأن على الإنسان أنينالها من قبل أن تلحق به أجراس عربة الموت السوداء،حيث لا مجال للصبر على الأيام إلا بالانغماس في بهجة الحب التي تدعو العشاق إلى المرح والطرب،وإطلاق سراح القلوب كي تسبح وتطير،تهنأ بقرب مَن تحب وتسعد بهوى مَنيؤكد شباب القلب. ويسهل على مَن قرأ ترجمة رامي لرباعيات الخيام أنيلمح أثرها في«ليالي الأنس في ڤيينا»،حيث الدعوة إلى الحب لا تنفصل عن مبدأ الرغبة ومقاومة الموت بالحضور المبدع في الوجود،نغما وموسيقى وحبا وسعادة بين أزواج العاشقين الذين ظلوايتمايلون،في الأغنية مع أنغام الفالس،داخل فضاء معماري لايخلو من طراز الباروك الذي تميزت به ڤيينا القرن التاسع عشر.

وتتردد في أبهاء هذا الفضاء الذي لا فاصل فيه بين الورود والحسان مقاطع من قبيل: «إيه رايحيبقى لك من النعيم دهغير ظله». وهي مقاطع تبرر التمتع ببهجة الحياة والحب قبل أن تفوت الأيام منغير أنيتهنَّى الإنسان بها. والربط

بين ليالي الأنس في ڤيينا والجنة التيبخلقها الإنسان موجٍفي مـديتجاوب فيه رنين الكاس والقوام الميّاس الذييعاطف الأغصان.

وتتجـاوب الصـور الحالمـة للأغنية مـع تداعياتها المجـانسة لنوعها في صنع ڤيينا المجاز الذييغدو تمثيلا دالا على أوروبا في وعي الذين صنعوا الثنائية التييتضاد فيها الأعلى(أوروبا) والأدنى(الشرق). وكان من الطبيعي أن تتعمق أوروبا الأسطورة وعي الذين تخيلوها،ورأوا فيها نقيضا لكل ما في أقطارهم من تخلف واستبداد وفساد واستعباد وازدراء للفنون التي ترتقي بالأرواح والقلوب إلى آفاق لا نهاية فيها لثلاثية: الحق والخير والجمال. وهي الثلاثية التي نجدها في أسطورة الغرب الأوروبي المتقدم التي صاغها خيال أمثال محمد حسين هيكل1956-1888وطه حسين1973-1889وتوفيق الحكيم) 1987-1898(وغيرهم من الذين أنكروا«قنديل أم هاشم» من أجل أضواء باريس وڤيينا وغيرها من العواصم الأوروبية التي ظلت أفئدة جيل ثورة1919تهوى إليها.

والروح الرومانسي حال في الأغنية حلول الروح في الجسد،يغوي بصورة«ڤيينا» التي كانت تنافس«باريس» في وعي الطليعة المثقفة من جيل الليبراليين الكبار،ممن وجدوا مراحهم العقلي والجمالي في أوروبا الفنون والعمارة،وبخاصة الموسيقى التي استأثرت ڤيينا بصيتها،فهي بلـدة: مـوزارت،وبيتهـوفـن،وشتراوس،وشـوبيرت،وهـايدن،وڤاجنر،وشونبرج،وغيره م من أعلام موسيقيّيّالمدينة التي ازدهرت فيها عمارة الباروك،وظلت محافظة على مكانتها بوصفها عاصمة الإبداع الموسيقي،متألقة بدار الأوبرا الإمبراطورية فيها،وفرق العزف الفيلهارموني والباليه،جنبا إلى جنب فتنة الحدائق والمتنزهات الساحرة التي تصدح بأعذب الألحـان،ابتـداء من«الدانوب الأزرق» إلى عشراتغيرها من الألحان الراقصة. ولذلك تعلق بالمدينة المثقفون الذين رأوها موازية لباريس،وتتغلب عليها في الموسيقى والأوبرا والباليه.

والنتيجة هي تعلق خيال جيل الثلاثينيات،وربما قبلها،وعلى امتداد الأربعينيات،بإعادة إنتاج أوروبا- الأسطورة،والكتابة عن ڤيينا التي أصبحت- مثل باريس- مجازا مرسلا لها،وذلك على نحو ما ظهر من كتابة أمثال أحمد رامي وأقرانه من الذين فتنتهم عواصم الفنون الكبرى في أوروبا،فكتبوا عن جمالها كما لو كانوايكتبون عن الجنة. ولماذا نذهب بعيدا،وڤيينا نسيمها من هواء الجنة،فيمايقول رامي في أغنيته،تسرح فيها معاطف الأغصان وبدائع الألحان التي إذا«سمعها الطير بكى وغنّى».

ويمكن أن أذكر أسماء أخرى إلى جانب أحمد رامي من الكُتَّاب الذين بهروا قراءهم بمشاهد الجمال في ڤيينا عاصمة الألحان،ولكني أكتفي بعلي محمود طه،ذلك الشاعر الأبيقوري الذي حملنا على أجنحة خياله كالملاح التائه ما بين«زهر وخمر»،منتقلا من قارة إلى قارة،ومن مدينة أوروبيـة إلىغيرها،مصحوبـا بإحــدى الحسـان دائما،كما لو كانــت لا تحلو مدينة أوروبية في عينيه إلا وهو في صحبة حسناء ذهبية الشعر،تكمل لـه روعة المشهـد بالجمـال الذيينبسط على كل مكان،واصلا ما بين بحيرة كومو وجندول ڤينسيا،وغيرها من مواطن الجمال التي تقع ما بين البحر والقمر،أو في أفق الشراع الذييطوف به الملاح على كل ما هو بهيج وجميل.

ولاغرابة،والأمر كذلك،أنيكتب على محمود طه عن زيارته منزل الموسيقي الشاعر ريتشارد ڤاجنر وبصحبته فنانة اسكندنافية،ولاينسى أنيكتب قصيدته«لحن من ڤيينا» في ديوان«شرق وغرب»،وهي قصيدةيستوحيها من زيارة فرقة موسيقيةربوع سويسرا،حين كانيزورها،مع حسناء أوروبية كعادته،فأسمعته الفرقة وصاحبته لحن الفالس الكبير،وقصصا منغابة ڤيينا،ولحن الدانوب الأزرق،وزهرات من الشرق،بين مظاهر البهجة والتأثّر،وتنتهي القصيدة بالمقطع التالي:

يا ڤيينـا أسمعـي الدنيـا وهاتـي قصة الغابة والفالس الكـــــــبير

أين بالدانوب شدو الذكريـات وصدى العشاق في الليل الأخـير

رحلوا عنك بأحلام الحــــياة غير قلب فييد الحب أســــــير

ويبين المقطع- كالقصيدة كلها- عن المنزع الرومانسي الذي انطوى عليه أحمد رامي،وهويكتب أغنيته«ليالي الحب في ڤيينا». وينتقل المنزع نفسه إلى فريد الأطرش الذي تعمّد أن تتضمن الأغنية رقصات الفالس،تتهادى بها أزواج العشاق على أنغام تبعث ذكريات ڤيينا في نفوس عشاقها،وتخايل الذين لميعرفوها بجنان لا مثيل لها في عالمهم،ومن منظور ثنائية أوروبا المتقدمة الساحرة والشرق الذييتطلع إليها مفتونا،حالما بالوصول إلى ما وصلت إليه. وكان ذلك بعض الرجع الذي تكرر في ڤيينا الأسطورة التي صنعتها كتابات الذين بهرتهم العواصم الأوروبية التي لميروا سوى وجهها المغوي الذي أرادوا نقلغوايتهم بسحره إلى قارئ عربي،ظليحلم بأنيعبر البحر الأبيض إلى ضفته الأخرى،حيث باريس«ڤترينة الدنيا» وڤيينا عروس الأنغام والألحان،واختص أحمد رامى«ڤيينا» بليالي الأنس في أغنيته التي تحولت إلى علامة على عصر ورؤية أجيال.

وأتصور أن كلا منيوسف إدريس(1291-7291) وصلاح عبدالصبور (1891-1391) كـانـا مـن الجيل الذي تركـت أغنية أحمـد رامي(بصوت أسمهان) أثرا عميقا في وجدان وخيال أبنائه. ولذلك ظل كلاهما منطويا على الأغنية التي لمينسياها طوال حياتهما،وحياة الجيل اللاحق عليهما،فجعلها الأول موضوعا لواحدة من أجمل قصصه القصيرة هي «السيدة ڤيينا»،وجعلها الثاني تيمةيبني عليها واحدة من ألمع قصائده،وهي«أغنية من ڤيينا». وكلا العملينيستحق وقفة خاصة به.

- 2-

كتب يوسف إدريس قصته القصيرة الطويلة«السيدة ڤيينا» في حزيران(يونيو).0691ويلفـت عنوانهـا الاهتمـام إلى دلالتهـا الأوليـة في سياقـات التناص،فالعنوان دال بذاته على علاقة نصية بأغنية أحمد رامي التيغنتها أسمهان«ليالي الأنس في ڤيينا». أقصد إلى علاقة تتحول فيها ڤيينا المجاز المرسل الذييختزل أوروبا في علاقة بعضية،تجسدها ڤيينا المدينة التي تغدو مثالا لغيرها من المدن الأوروبية،فتغدو امرأة بمعنى من المعاني الرمزية،وذلك اتباعا للتقاليد الشعرية المتوارثة التييتم تشبيه المدينة فيها بالمرأة.

وقد كان ذلك هو الأساس في توسيع الدلالات النصية،في الأغنية،من دلالالة ڤيينا- المجاز المرسل(الذي علاقته البعضية) إلى الرمز الذي تصاغبه أسطورة أوروبا- المرأة الغاوية التي تفتن الواقعين في شباك سحرها من سكان الضفة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط. وهو الرمز الذي أقام عليه أمل دنقل مزاميره عن الإسكندرية في ديوانه«العهد الآتي» التييفتتحهـا بالمقطـع: «أعشـق إسكندرية/وإسكندرية تعشـق رائحة البحر/ والبحريعشق فاتنة في الضفاف البعيدة». وإسكندرية أنثى في المزامير،لكنها أنثى تعشق أنثغيرها هي الغريمة الساحرة،أوروبا،في الضفاف الأخرى من البحر المتوسط.

والقصيدة تؤكد ضياع هوية إسكندرية وجذورها العربية إذا تعلقت بالغريمة الساحرة، أو أخذت تسمّر عينيها نحو الماسة التي تزيّن تاج الغريمة التي تقع مملكتها على الضفة الأخرى من البحر. وقد كان هذا النوع من الرمزية متوافقا مع توجهات أمل دنقل القومية التي ظل شعرهيجسدها بوصفها مصدر الهوية، وأصلها الذييمكن أنيضيع مع الوقوع في شراك تقليد الآخر ونسيان جذور الذات.

ويبدأيوسف إدريس من هذا النوع من الرمزية الذييجاوز زمن أمل دنقل إلىغيره من أزمنة الشعر العربي الأقدم التي ظلت المدينة فيها مرموزا لها بالأنثى. لكن الإطار المرجعي المحدد في عمليات التفاعلات النصية،على امتداد قصةيوسف إدريس،هو أحمد رامي في أغنيته«ليالي الأنس في ڤيينا» حيث تغدو ڤيينا- المرأة- الوجه الأنثوي الساحر،المغوي،الفاتن،من أوروبا- الأسطورة التي تحتل المرتبة الأعلى في ثنائية الأنا والآخر،والتييبدو تميزها في كونها جنّة بالمعنىالمجازي،ملأى بالحور العين اللائي هن طوع بنان مَنيمديديه إلى حيثيتم النعيم للـروح والعين،وحيث رنين الكـاس ورنة الألحـان،فضـلا عـن القـوام المياس الذييعاطف الأغصان.

والبطل في قصةيوسف إدريس هو مصطفى أو«درش» كمايطلق عليه أصحابه،فعل المستحيل ليوفد في مهمة مصلحية اسما،وللتفرج والفسحة في حقيقة الأمر. ويتم له المراد،ويركب البواخر والقطارات إلى أنيصل إلى أمستردام،عاصمة هولندا،حيثيتم مهمته الرسمية بنجاح،فيفرغلمهمته الثانية،وهي النساء،فقد كانت رغبته الدفينة أنيجرب المرأة الأوروبية ذات الشخصية،بعد أن شبع من نساء بلده وإيقاعهن في حبائله. وينصحه العارفون ببواطن الأمور بالذهاب إلى ڤيينا،إذا أراد المرأة، وحتى بغير نصيحتهم.

كانت ڤيينا هي ضالته المنشودة،ڤيينا التي كانيسمع أسمهان تغني بصوتها الرنان: ليالي الأنس في ڤيينا. وكان جسدهيتسع بأحلام لا حدود لها عند سماع وتخيل إيحاءات الأغنية ولوازمها،الأمر الذي جعلهيدبر هذه الرحلة التي كان الهدف منها«ڤيينا- المرأة» و«نساء ڤيينا» اللائي تجمعهن المدينة،فتغدو إياهن،أويصرن إياها.

وها هو ذا لهيومان في ڤيينا،والنساء أمامه وخلفه وحوله«نساء نمساويات فيهن تتركز روح أوروبا». وكلهن بلا استثناءيتمتعن بقسط وافر من الجمال،كل واحدة فيها شيء من أوروبا،وبصر درش زائغإزاء هذه الوفرة التي لميتعودها من الجمال،فعقله مشتَّت موزع،وبصره لايزال كما بدأ الرحلة حائرا زائغا.

وقد مرت عليه ليلتان،وبقيت له الليلة الثالثة التي انطلق فيها باحثا عن قوام مياس،لكن سدى،فكلما اقترب من هدف،أو فريسة،زاغمنه الهدف،وتركته الفريسة في انتظارغيرها،عبر الشوارع التي أخذيذرعها على قدميه بلا كلل ولا ملل.

وتبدأ عملية البحث مع نهاية النهار واقتراب الليل،كأنها في تحديدها الوقت تتركنا في فضاء الليل الذييقترن بالتوحد والحب والخيالات والأحلام. وتتكرر

مغامرات «درش» الذي لايقبل نوع النساء اللائييطاردهن البحارة الصغار من الأسطول الأمريكي«إنهيبحث عن أوروبا السيدة،وهميبحثون عن أوروبا العابثة،وشتان ما بين الأوروبيتين». أما الأولى فهي التي كانت خيالا ساريا مع الأوهام،وطيفا جاريا مع الأحلام،فيما تقول أغنية أسمهان التييزيده رجعها حرصا على أنيبعث قلبه كييسبح ويطير،في فضاء ڤيينا،علهيلقى سميرًا. وعندمايتعب من السيريجلس إلى بار،لعل الشرابيقود إلى السمير،ويقنع نفسه أنه في أوروبا،في ڤيينا الجميلة،في ليلة من لياليها،وأن هذايحدث له حقيقة،ولابد له أنيستمتع بكل دقيقة وثانية،فقد تستحيل كل هذه الأشياء إلى ذكرى لا تعود.

وأخيرا،يمل من طول المقام في البار وحيدا،فيواصل مسعاه الليلي،لعلهيجد مَن تطيب بها نفسه،وتتحقق بها أحلامه. وبعد مغامرات عديدة،كأنها ارتحالات الصوفي المثابر على الوصول إلى لحظة الكشف،يعثر درش على سيدة وحيدة،وكانت الساعة جاوزت منتصف الليل،فيتبعها ككلبيشم روائح صيد،حائرا بين ارتداء المعطف البلاستيك الخفيف الرخيص الذي اشتراه ليقي أوجه حُلَلِه من أمطار الصيف،في أوروبا،وخلع المعطف كي ترى المرأة حلته الأنيقة.

ويمضي وراء بغيته،يكـاد ينظر بأربع عيون،فمايراهيزيـغالأبصـار،ولايفلت المرأة التييتبعها. وكان واضحا أنها ليست باهرة الجمال،ولكنها على الأقل وسيمة،ويفتعل أكثر من مناسبة للحديث،لكن كل مرة كانت تواجه بأدب السيدة وابتسامتها،لكن دون أن تبين ملامحها عن شيء. ولكنه لايتوقف عن المضيّوراءها،ترنّدقات كعبها على حجر الشارع رنينا حلوايتصاعد في سكون الليل،ويهيّج مكامن أشجانه ويجعلهينتظر بعد كل دقة من الكعب دقته المثيرة التالية.

ويمضي السرد بنا،محلقا مع أحلام «درش» الذييقرر أنه لابد سيقضي مع هذه المرأة أجمل الأوقات. وينتهي سير المرأة إلى محطة الأتوبيس فيتقدم إليها ببعض الألفة،وبالجملة المفتعلة: هانحن نلتقي مرة أخرى. وتركب المرأة الحافلة،فيركب وراءها،ويجلس إلى جوارها،مفتعلا الحديث مرة أخرى. ولايجد منها صدّا،بل ابتسامة مؤدبة لا معنى لها.

ويمضي الحديث،فيخبرها أنه من مصر. وتخبره أن الحافلة ستمضي إلى الضواحي،وأنه إذا ركب معها إلى المحطة الأخيرة لنيجد مايوصله إلى الفندق الفخم الذي ادَّعى أنه مقيم فيه. ولكنه لايستطيع أنيتركها فيظل إلى جانبها والحافلة تمضي إلى المحطة الأخيرة الواقعة في أقصى ڤيينا فتنزل السيدة،وينزل معها لامباليا بمايمكن أنيحدث له بعد أن انتصف الليل،وتشفق

عليه السيدة التي تدعوه إلى بيتها بعد انتهاء موعد المواصلات. ويعرف أن زوجها على سفر،وأنها تعيش مع ابنيبلغمن العمر ست سنوات وطفلة لم تجاوز الأشهر الستة.

وينتهي الأمر بالوصول إلى المنزل،وتتتابع المفارقات،فالمنزل بالغالصغر،مليء بملابس الأطفال المعلقة على حبل لكي تجف. وتأمره بالتسلل في صمت حتى لايوقظ الطفلة الصغيرة. ويدخل معها إلى حجرة النوم فيفاجأ بمهد الطفلة التي تطلب منه السيدة أنيحمله معها إلىغرفة ابنها المستقلة. ويقوم «درش» بكل ما تطلب منه،وقد ضاع منه الخيال الساري مع الأحلام،وتحطم على أرض الواقع الصادم. ويحاول «درش» أنيستجمع نفسه بكل مايستطيع،خصوصا حين تخلع أمامه المرأة ثيابها دون تردد أو خجل،فيرتبك.

وتأتي اللحظة الحاسمة فيفقد قدرته الجنسية. وسدى،يحاول أنيعود إلى اتزانه الذي ضاع مع القلب الذي لميعديسبح أويطير،رغم أنه قد لاقى السمير. ولايعود إليه روعه إلا بعد أن استرجع ذكرى لقاءاته الحميمة مع زوجه نوسة في منزلهما الصغير في حي السيدة زينب. ولايفلح اللقاء الحميم بالمرأة إلا بعد أنيستعيد لقاءاته الحميمة بزوجه،ويتخيل نفسه في سريره والمرأة هي زوجه.

وينتهي اللقاء الذي لميخذله خيال زوجه فيه،وأثبت للمرأة أنه أميرها الإفريقي. ولكن تأتي لحظة التنوير الأخيرة عندمايرى ابتسامة المرأة تتسع وتغمر وجهها كله،وتقول له بخجل،وهي تحدق في صورة زوجها القريبة من الفراش،إنها كانت مع زوجها،وإنها اكتشفت أنه أميرها الإفريقي الحقيقي. ولميخبرها هو بالحقيقة المقابلة،وهي أنه كان مع زوجه نوسه،فقد بدأت تتحرك كي ترتدي ملابس الخروج،وتستعد للانطلاق إلى عملها،بعد أن صدمته بما قالته،ولميصدمها هو بما شعر به. ورغم ذلكيحس «درش» أنه لميعدغاضبا عليها،وحتى لميعدغاضبا على نفسه،كل ما أصبحيشغله في تلك اللحظة هو شعور كان قد بدأينبثق في نفسه وحنينغريب جارف إلى بلده،وعائلته الصغيرة،والدنيا التي جاء منها.

ويخرج درش إلى الطريق مع بداية النهار،بعد أن انقشع الخيال الساري مع أوهام الليل،وبعد أن اكتشف أنه لا فارق بين الزوجة التي تركها في مصر والمرأة التي قضى معها ليلته،فلا الشرق شرق ولا الغربغرب،وكلاهما واحد في التحليل الأخير،فالسيدة ڤيينا لا تفترق عن السيدة القاهرة. وكل ما بينهما من فوارقيقع على مستوى السطح. أما ثنائية الأنا الأدنى والآخر

الأعلى،فتتكشف عن وهـم،وخيال رومانسي سار كالأوهام التي سرعان ما تحطمت على أرض الواقع،أو أحلام الليل التيينهيها مطلع النهار.

تماما كما انقشعت أوهام «درش» الذي اختزل أوهام السيدة ڤيينا التي لا تغادر عالمها إلا لتعود إلى هذا العالم،أو «درش» الذي لايغادر مصر إلا ليجدها فيغيرها. فلا فارق بين البشر في آخر الأمر،وحواجز الثقافات وأوهام الأعلى والأدنى،الكمال والنقصان،كلها تذوب تحت شمس الواقع الذيينقض أسطورة الشرق/ الغرب،الأنا/ الآخر، ويستبدل بها واقع البشر الذين لا خلاف،جذريا،بينهم،خصوصا إذاغصنا عميقا،وإذا سلطنا شمس الجذر الإنساني المشترك على الطيف الجاري مع الأحلام،حيث لايبقى سوى جوهر الإنسان وراء كل الخيالات الخادعة كالأوهام.

وهذا هو الدرس الذيتعلمه «درش»، والذي أراديوسف إدريس أنينقله إلينا،في مدى التيار الواقعي الذي كان نقضا للتيار الرومانسي الذي انتسبت إليه أغنية أحمد رامي وقصائده على السواء.

ويمكن أن نضيف دلالة أخرى إلى دلالات القصة،وهي دلالة ترتبط بالعلاقة المعقدة بالأنا الذي لايفارقه الشعور بالدونية وهو في حضرة الآخر المتفوق،أو في مواجهته بلا فارق. وهي علاقةيدفع تعقيدها الأنا إلى محاولة التفوق على الآخر على مستوى مبدأ الرغبة لا مبدأ الواقع. وهو أمريؤدي فيه الجنس دورا رمزيا،وتؤدي فيه المحاولات المتتابعة لصيد الآخر(الأنثى) جنسيا دورا تعويضيا،وذلك على نحويذكر بالموقف الذييتخذه حسنين،بطل رواية«بداية ونهاية» لنجيب محفوظ عندمايرى ابنة أحمد بكيسري الذي كانيعطف على أسرته الفقيرة،فيصرخ في أعماقه،عندمايراها جالسة بكل ما تمثله في الصفوف العليا،قائلا: «لو ركبتها ركبت طبقة بأسرها».

وهو موقفيوازي،في رمزيته بعض دلالات«السيدة ڤيينا» حيث تختزل المدينة أوروبا،وتختزل المدينة في جسد امرأة لابد من الوصول إليها والظفر بها،من منظور مبدأ الرغبة الذييحرك كل محاولات المسعى اللاهب لـ «درش» الذييريد أنيظفر بالسيدة ڤيينا بكل ما تمثله. لكنه،في النهاية،يكتشف أن الظفر على مستوى مبدأ الرغبة نوع من الخيال الساري مع الأوهام،إذا عدنا إلى استدعاء أغنية أحمد رامي التي تتحول إلى دافع ومحرك للقص الذيينتهي،في النهاية،بالاستسلام إلى مبدأ الواقع وتقبله،ما ظلت الرحلة مع أوهام مبدأ الرغبة مستحيلة من المنظور النفسي الفرويدي،ومن المنظور الواقعي الذي تهيمن عليه النزعة الواقعية التي كانت الفضاء الذييتحرك فيه الإبداع القصصي

عنديوسف إدريس،خصوصا في مطلع الستينيات التي كانت ذروة صعود النزعة الواقعية التي ابتدأ صعودها منذ الخمسينيات.

ولا خلاف بين الدلالة الأخيرة والدلالة السابقة من حيث التجاوب في مدى العنصر التكويني الذييصوغبناء القصة،ويتحكم في حركة سردها. أعني عنصر المفارقة الذي لا تفارقه دلالة السخرية. والمفارقة تقع نتيجة الالتقاء المفاجئ بين نقيضين من حيث الظاهر،يتكشف ظاهر تناقضهما على نحو مفاجئ،بمايحيل الثنائية الضدية بين طرفي المفارقة إلى مقلوبها،فإذا بالطرف الثاني هو شبيه الطرف الأول وليس نقيضه.

ولذلك تبدأ قصةيوسف إدريس بمايوهمنا بالاختلاف الجذري بين «درش» والسيدة ڤيينا،وبين السيدة ڤيينا وغيرها من نساء عالم «درش». ولكن القصة تنتهي بانقلاب التناقض الظاهري الذييغدو مشابهة في تجاوبات البنية التحتية للموقف،فيكتشف «درش» أوهام تصوراته عن السيدة ڤيينا،وتكتشف هي،بدورها،أوهام تخيلها له،فلا هو أمير إفريقي عنيف جنسيا على نحو لا مثيل له في عالمها،وإنما هو صورة قابلة لأن تكون مجلى لزوجها الذي لولا استدعاؤه لما اكتمل لقاؤها بالأمير الإفريقي الذيغدا صورة من زوجها في النهاية.

هذا عن المفارقة،أما دلالة السخرية التي تؤديها فقرينة نقض أسطورة الأنا الأدنى،والآخر الأعلى،وتعرية الوهم المصاحب لها،بل السخرية منه،ضمنا على الأقل. ولذلكيمكن أن نعد قصةيوسف إدريس انقطاعا إبداعيا(ومعرفيا في الوقت نفسه) عن الثنائية الضدية الملازمة لعلاقة الأنا/الآخر. وفي الوقت نفسه،التحول عن صيغة الثنائية التي ظلت ملازمة للقص العربي،منذ أن كتب علي مبارك (1823-1893) روايته«علم الدين» إلى ما بعد أن كتب توفيق الحكيم(1898-1987) روايته«عصفور من الشرق» التي ظلت ثنائيتها تراوغالسرد الذي لمينقطع عنها إلا بعد المحاولات الواقعية التي حطّمت أساطير الرومانسية وأوهام ثنائياتها التي قطع مسارها أمثاليوسف إدريس.

- 3-

نشر صلاح عبد الصبور قصيدة«أغنية من ڤيينا» في جريدة«الأهرام» القاهرية) 5/7/3691(حين كانيعمل محررا أدبيا فيها،وأعاد نشر القصيدة في ديوانه الثالث«أحلام الفارس القديم» الذي نشرته دار«الآداب» البيروتية في نيسان(إبريل) 4691،أي بعد نشريوسف إدريس قصته«السيدة ڤيينا» بحوالي

ثلاث سنوات. وأول مايلفت الانتباه وضع القصيدة في الديوان،تحت عنوان: «أغنيات تائهة» التي تضمها الكراسة الثانية من الديوان الذييضم أربع كراسات.

والقصائد السبع التي تضمها الكراسة الثانية تضم،بدورها،قصائد تخرج عن دائرة الواقع العربي،فتجمع بين شخصية المسيح و لوركا الشاعر الإسباني وبودلير الشاعر الفرنسي الذي يختم الكراسة التي تبدأ بقصيدة«أغنية من ڤيينا» في سياقيتميز بالحديث عن الآخر الذييواجه الأنا أويوازيها أويغدو صورة لها في عالم موحش،قاس وضنين،كشفت عنه أسمال الأمثال والمجازات،فبدا كالصدق العريان.

والتضاد هو العنصر التكويني الذي تنبني به،أو عليه،بنية القصيدة،وذلك على مستويين: رأسي وأفقي،فالقصيدة تنقسم إلى قسمين؛ينتسب أولهما إلى الليل،وثانيهما إلى النهار،والتضاد ما بينهما كالتضاد ما بين الحلم والواقع. والبداية هي:

كانت تنام في سريري،والصباح

منسكب كأنه وشاح

من رأسها لردفها

وقطرة من مطر الخريف

ترقد في ظلال جفنها

والنفس المستعجل الحفيف

يشهق في حَلَمَتِها

والبداية دالة على امرأة تختزل متع مدينة،ڤيينا،أو تتجسد فيها متع هذه المدينة،والزمان هو آخر الليل الذييذكّر بما جرى فيه،وما ترك من تأثير لايزال ماثلا في وضع الجميلة النائمة التي لم تفتح عينيها على ضوء النهـار بعد،فهـي لا تــزال في سريــرها كأنـها نموذج للجمال أو الكمال الأنثوي الباذخ والباهر،يسقط عليها ضوء الصبح الحانـي،فلايوقظها،فتظل كأنها«موديل» يتعشقه رسام،أويسلط عينيه على مَواطن الجمال فيه،ابتداء من تماوج الجسد المسترخي،وقطرة مطر الخريف التي لا تزال ترقد في

ظلال جفنها،كأنها بقية من قطرات زفرها الجسد في مدى لذتـه المتقدة في الليل،والنفس المستعجل الحفيفيبدو كأنه بقايا حلم لايزال ممتدا بعاصفة لذته.

ويكمل الرسام- الشاعر التحديق في«الموديل» العاري الذي كانيتقلب بينيديه طوال ليل العشاق والحالمين والمسافرين على أجنحة الرغبة الصاعدة إلى لحظة الوصل التي تكتسب معنى صوفيا،لا تخطئه العين،حتى في كونه الوجه الآخر من نبض جسد وثني،يتعشق اللذة،أو تجد اللذة فيه ذرى مراحها المنتشي بالحياة والوجود. وقوة الصور البصرية وإلحاحها دال على الحال الذي لايزال حلم المرأة النائمة متعلقا به،يأبى فراقه،أو انتهاءه.

هكذا ندخل إلى بقية القسم الأول بصوره البصرية التي تلازمها خصائص لمسية وسمعية وشمية وذوقية،تؤدي دورها في إتمام النعمة أو المتعة في المشهد:

وقفت قربها،أحسها،أرقبها،أشمها

النبض نبض وثني

والروح روح صوفي،سليب البدن

أقوليا نفس رآك الله عطشى حين بلَّغربتك

جائعة فقوّتك

تائهة فمدَّخيط نجمةيضيء لك

والمقطـعيتكـون مـن وصـف واستجابة للوصـف،فأولـه الوقـوف،التحديق،امتلاء العين بالمحبوب،وتمثل الحواس كلها جماله،في نوع من عبادة الجسد وانتشاء بحضوره الحسي الطاغي. وتأتي الاستجابة إلى الوصف في نوع من النجوى التي ترد النعمة إلى بارئها،والرِّي إلى مَن تسبب فيه،والألفة إلى مَن أسكن النفس التائهة،وردّغربتها،فقلب وحشتها أنسا،واغترابها اتحادا،ونهمها شبعا واكتفاء. وتصعد بنا نغمة النجوى لتغدو حوارا بين الأنا وذاتها،موضوع الحوار هو جسد الآخر الذي صعد بالأنا إلى ذروة الحضور أو الشهود،فنقرأ:

يا جسمها الأبيض قل: أأنت صوت؟

فقد تحاورنا كثيرا في المساء

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خضرة منوّرةْ؟

يا كم تجولت سعيدا في حدائقك

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة

تبارك الله الذي قد أبدعك

وأحمد الله الذي ذات مساء

على جفوني وضعك

ولا تفترق أسئلة التعجب،في مدى أسلوب الإنشاء،عن علامات التعجب،فالجميعينطق النجوى التي تنقسم بها الأنا إلى ذات سائلة وموضوع مطروح عليه الأسئلة. وما بين الطرفين،ندخل إلى مباهج الجسد الذي تتجسد به وفيه مباهج الحواس في الإنسان وفي الطبيعة على السواء،ونتدرج صاعدين من الحسي إلى الروحي،كما لو كان الانتشاء الجسدي الكامليقود إلى حدائق الأرواح ومراح الملائكة،وذلك في حاليستوجب شكر الباري الذي خلق فأبدع،وشاء فأتاح مايوجب العرفان الذينطوي على المنزع الروحي الذيتخلل المشهد،ويتوهج مع ذروته في فضاء الليل الذي ينغلق على أحلامه ولايفتح إلا على مراح خياله الطليق الذي زاده الليل انطلاقا،ودفعه كالطائر المغرّد في سماوات لا نهاية لها.

وعندماينطلق خيالنا نحن القراء إلى مداه في هذه النشوة الروحية الجسدية نفاجأ بمايقطع طريقنا،ويحول بيننا والانطلاق الحر كما لو كنا في مقام: «وأدرك شهرزاد الصباح،فوقفت عن الكلام المباح»،ودخلت إلى منطقة الكلام المسكوت عنه الذييوازي الصمت الذييقطع مسار كلام الليل. وهنا تتحول قصيدة صلاح عبد الصبور،وتنقلب من النقيض إلى النقيض على كل مستوى. والبداية هي:

لما رأينا الشمس في مفارق الطرق

مدت ذراعيها الجميلتين

مدت ذراعيها المخيفتين

ونقَّرت أصابع المدينة المدببة

على زجاج عشنا،كأنها تدفعنا

نذهب،أين؟

وإذا كان ضوء الشمس القاسي قد أذاب كل أحلام الليل الحاني،في مدى جمعه ما بين متعة الحواس وانتشاء الروح،فإن وهج الشمسينعكس على الجميلة النائمة،فتمد ذراعيها الجميلتين اللتين لا تزالان معلَّقتين بأزهار الليل،وذراعيها المخيفتين اللتين أخذتا تفتحان أبواب الحضور الشمسي للواقع الخشن الذي أخذيطرق زجاج واحة التوحد،فيفتحها على طرقات المدينة التي تنبئ أصابعها المدببة عنها،في المدى الدلالي للاستعارة المكنية.

وتبـدأ الرحلـة المناقضـة للرحلـة في الليل،وذلك في مـدى المدينة،وتحت شمسها القاسية التي هي نقيض لقمرها الحاني،فيأتي ختام اللقاء عناق شفتين تحملان بقايا ندى الليل،وآثار عطش لاهب إليه. لكن سدى،فبقايا الندى تذيبها أشعة شمس المدينة،والاتحاد الليلي تقطعه سرعة الاندفاع على السلالم القديمة التي ما إنيصل إلى نهايتها رفيقا الليل حتىيحل الوجوم محل الابتسام،مع أولى خطوات الطريق المزدحم بالبشر:

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة،

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق،انفلتت ذراعها

في نصفه،تباعدت،فرَّقنا مستعجليشد طفلته

في آخر الطريق تُقْتُ- ما استطعت- لو رأيت

ما لون عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان،غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني.. مَن أنت؟!

والمقطع النقيضيحمل كل مايتضاد معغنائية القسم الأول،في فضائه الليلي،ويجمع كل مايلازم النهار الشمسي لمدينة مزدحمة،لا محل فيها للحلم أو الخيال،في ازدحام الطرقات التي تبدأ بأنيفرق مستعجليشد طفلته ما بين عاشقي المساء،فيمضي كلاهما بعيدا عن الآخر،إلى آخر الطريق الذيينسى معه العاشق الليلي،تحت وقدة الشمس،لون عيني الحبيبة التي بدأ قصيدته بتأملهما والتحديق المتأني فيها.

وعندمايصل الاثنان إلى ذرى الميدان،تأتي النهاية المباغتة كالصدمة حين تغمغم الحبيبة كأنها تسأل عن هوية الذي كان معها طوال الليل،فقد أنستها إياه زحمة المدينة وشمسها القاسية وبشرها الذين تسقط عليهم المدينة آليتها.

وهكذا تنتهي القصيدة بسؤال بعد أن بدأت بتقرير واصف،والفارق الكبير ما بين البداية والنهاية هو فارق التضاد ما بين ترابطات الليل بإيحاءاتها الحانية،ومتعها التييتداخل فيها الحسي بالروحي،وترابطات النهار بشمسه القاسية ولوازمها التي تتصل بالإيقاع السريع،والاندفاع نحو العمل،وتحول البشر إلى آلات وأرقام،وتحول المدينة النهارية نفسها إلى عالم شمسي قاس،لايعرف الحب في سماته الليلية،ولا اللذة في طرقات المدينة التي تذيب الشمس طبقاتها الإسفلتية التي تدوسها ملايين الأقدام.

وعندما نضع النهاية الصادمة لقصيدة«أغنية من ڤيينا» في سياقات القصائد المحيطة بها،يتزايد حضور الدلالات الشمسية،فنعرف أن الشمس(في«رسالة إلى سيدة طيبة») هي التي تحرق الوردة وقدا وتباريح،كأنها الريح التي تكسر جناحي الطائر بعد أن أغوته بالصعود في أفقها،أو الحبيبة التي تمزق أوتار العاشق فتغدو أغانيه سوداوية بعد أن كانت وردية،فندخل والعاشق في عالم تجلده الشموس(في«أحلام الفارس القديم») في كون خلا من الوسامة،أكسب صاحبه التعتيم والجهامة،منذ سقط فوقه في مطلع الصبا،وذلك في عالم المدينة الشمسي الذييقهر عالمها الليلي،ويذيبه تحت وقدة حرارته،فنعود إلى التضاد الذي تنبني عليه«أغنية من ڤيينا»، وقد رأيناه رأسيا في تضاد قسمها الثاني(النهاري،الشمسي) مع قسمها الأول(الليلي،القمري). ويمكن أن نراه أفقيا في: «مدّت ذراعيها الجميلتين/ مدت ذراعيها المخيفتين» كما نراه في مواكب البشر: «المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة/ المسرعين الخطو نحو الموت».

وربما كنت في حاجة إلى القول إن التضاد الذييحكم بناء«أغنية من ڤيينا» هو قانون أساسي من قوانين بناء قصائد صلاح عبدالصبور ومسرحياته،حيث

العالم،دائما،منقسم بين نقيضين،الغلبة فيه للنقيض المقترن بتقلص الحب في هذا الزمان وقصر عمره،وانتصار الشر على الخير،والقوة على الحكمة،والفطنة على البراءة،والسلطة المتسلطة القامعة على المحكومين المقموعين.

ولكن ماذا عن«ليالي الأنس في ڤيينا»؟ لم تعد موجودة إلا في المدى الليلي،حيث تسري الأحلام مع انطلاقة الخيال،وحيثيتحرر ديونسيوس من كل قيوده،وحيث تمتد المؤانسة بين الأحبة،لكن على امتداد الليل وحده،وقبل أنيأتي الصباح بشمسه القاسية التي تذوب الأحلام تحت وقدتها،فتغدو«ڤيينا» مثلغيرها من المدائن التي تغترب بالإنسان عن إنسانيته،ويستحيل البشر فيها إلى آلات وأرقام،متسارعة الخطو،منهومة برغبة الصعود والتسلق والترقي،فلا تبقى سوى أخلاق المنفعة وقيمها العملية في عالم البشر المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة،المسرعين الخطو نحو الموت،فتبدو أغنية أحمد رامي كأسمهان وليالي الحب في ڤيينا أحلاما لا وجود لها في عالم المدينة الشمسي الذييزداد تعقيدا واغترابا عن أنقى ما في الروح الإنساني وأرقّه.

جسارة يوسف إدريس

الجسارة هي الصفة الملازمة للتجريب في الكتابة،فكما أنه لا يمكن للكاتب أن يمضي طويلا في ممارسة التجريب دون جسارة تعينه على أن يستبدل بمنطق الاتّباع منطق الإبداع،وبالتقاليد الصارمة مبدأ الرغبة العفوية المفتوح على فعل المساءلة،لا يمكن بالقدر نفسه أن يكتمل معنى الجسارة في الكتابة دون وعي تجريبي يؤسس معرفته بالنسبي لا المطلق،السـؤال لا الإجـابـة،المتغيـر لا الثابت،النقـض لا القبـول،المخـالفـة لا الإجماع،المغايرة لا المشابهة،الطليعة القليلة لا الأغلبية الساحقة.

والعلاقة جدلية بين التجريب والجسارة في حالة كل كاتب متمرد،فأصالة هذا الكاتب تظل مقترنة بسعيه الدائم إلى كل ما يسهم في تأكيد الهوية المتفردة لكتابته داخل ثقافته الوطنية والقومية. والممارسة التجريبية المتواصلة والمتصلة في أفق الكتابة المفتوح هي المظهر العملي لهذا السعي الدائم،وذلك بالقدر الذي تتبادل به الجسارة والتجريب الموضع والوظيفة،السبب والنتيجة،داخل السياق الإبداعي الذي تقتضي أصالة كتابته التجريب الذي يجسّد خصوصياتها ومتغيراتها في علاقتها بثوابتها،وتقتضي محاولاته التجريبية درجة عالية من الجسارة التي تدعم الممارسة التجريبية كما تتدعم بها في تجسيد الحضور المتفرد للأصالة الإبداعية.

ويبدو أنه من الضروري التمييز بين نوعين من الجسارة في هذا السياق: الجسارة المجـانية والجسـارة الإبداعية. الجسـارة الأولى تهـوّرٌخالـص مصدره انعدام الوعي بالمسؤولية الاجتماعية للكتابة،وهي ادعاء أخرق بالبطـولـة حيث لا بطولة،وشجاعة جوفاء لا تنطـوي على معنى أصيل،ولا تهدف إلى تغيير جذري،ولا ترتبط برؤية شاملة للعالم،هدفها إحداث فرقعة لاغير،وصدمة المتلقي بلا مبرر حقيقي من الفن،والمباهاة الطفولية بكتابة ما لا يُكتب وما لا يضيف إلى الكتابة في الوقت نفسه.

يحدث ذلك في الكتـابة الرخيصة عـن الجنس التي هـي رغبة تجارية في إثارة الغرائز لاغير،ويحدث ذلك في الصراخ السياسي الذي يزخر باللعنـات أو أقـذع عبـارات الهجـاء،وينتهي أثـره بمجـرد تفـريغشحنة الانفعالات المكبوتة في صاحبه،ويحدث ذلك في الكتابة التي تدّعي هدف الإصلاح الاجتماعي،ولكنهـا سرعـان ما تتحـول إلى التنفيث عـن كبت اجتماعي لقلم مهتز،لا ينجح سوى في بعثرة الاتهامات المجانية على الناس جميعا بلا بصيرة أو تمييز.

ويحدث ذلك،أخيرا،في الكتابة الأصولية التي تنبني على التعصب،وتقتات بالتطرف،وتتحرك بقلم لا يعرف سوى لغة القمع وممارسة العنف المعنوي في فعل الكتابة الذي سرعان ما ينقلب في تأثيره إلى فعل من أفعال العنف المادي والقمع الجسدي.

ولا فارق في مضمون هذا النوع من الكتابة الأصولية التي يمكن أن ترفع شعارات دينية،أو شعارات سياسية تتراوح ما بين أقصى اليمين وأقصى اليسار،فالمهم هو آليتها التي تنقلب معها الجسارة إلى تهور،والشجاعة إلى ما يشبه رغبة الانتحار،وفعل الكتابة إلى فعل لإقصاء الآخرين جميعا وقمع المختلفين. ولذلك فهي كتابة عنف مجاني،لاغاية لها إلا الضرر الذي يلزم القمع والإقصاء،وتغليب الصوت الواحد الذي لا يوجد إلا باستئصال المختلف عنه أو المخالف له.

أما الجسارة الإبداعية فهي الجسارة التي تمضي إلى أقصى حد،في شجاعة لا تعرف التردد،ومواجهة لا تقبل التنازل،مندفعة بقوة إيمانها بما تنبني عليه من دوافع نبيلة ومبادئ أصيلة،دوافع تسعى إلى الانتقال بعلاقات الواقع(التي تناوشها الكتابة) من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية،ومن ظلمة التعصب إلى استنارة التسامح،ومن الظلم إلى العدل،ومن التخلف إلى التقدم،ومبادئ تهدف إلى تغليب النسبي على المطلق،والسؤال الكاشف على الإجابة النهائية،والوعي المتجدد على الوعي المتكلس،والحوار مع المختلف على استئصاله أو إقصائه،والأطر المرجعية للحاضر المتحرك إلى الأمام على الأطر التأويلية للماضي الذي يغدو قيدا.

وهي دوافع ومبادئ متجاوبة في الفعل الإبداعي الذي يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع،والابتداع بالاتِّباع،والاختلاف الخلاّق بالإذعان الخانع أو التشابه الكسول،كما أنها دوافع ومبادئ تتبادل الموضع والهدف في الثورة على جمود الكتابة وجمود الواقع،وذلك بما يجعل من الفعل الجسور لتثوير الكتابة فعلا لتثوير الواقع في الوقت نفسه،تحقيقا لمعنى الكتابة نفسها من حيث هي فعل اكتشاف،وفعل تحرر وتجدد لا نهاية له.

- 2-

تنطوي كتابة يوسف إدريس على الجسارة الإبداعية التي أعدُّها أصلا من الأصول التي تتميز بها،فتجربة هذه الكتابة فعل متجدد لجسارة تثويرها،وأصالتها هي الوجه الآخر لرغبتها في تثوير الواقع بما يدفع به في أفق

تقدمها الذي لا نهاية له. ولذلك كانت هذه الكتابة عواصف متكررة تسعى إلى اقتلاع الجمود. ولميكن من الغريب- والأمر كذلك- أن تتميز كتابةيوسف إدريس بالجرأة الإبداعية التي لم تتوفر لأغلب الكتّاب العرب من أبناء جيله،فضلا عن الأجيال السابقة عليه. يؤكد ذلك تعدد مجالات الجسارة الإبداعية التي تقرن تثوير الرؤية بتثوير التقنية،فلا تتردد في خوض إمكانات التجريب في كل أفق متاح،ولا تخشى اقتحام المناطق الشائكة من الوعي- أو حتى اللاوعي- الجمعي للثقافة،صادمة المتلقي بما لميكنيتوقعه،عاصفة بنواهي التحريم التي وضعها حماة التقاليد الجامدة والأعراف القمعية المتسلطة،ناشرة حولها منغبار الطلع ماينقل ذرات الخصب الإبداعي مع كل هبة ريح طليعية واعدة.

وبقدر استمراريوسف إدريس في كتابته المتمردة وإصراره على العنصر التكويني لجسارتها،كان تكرار الهجوم على الكتابة وصاحبها تجسدا لردود الفعل السلبية أو المحافظة أو حتى الأصولية. أقصد إلى ردود الفعل التي تجسّدت في استجابات النظم الساسية الحاكمة،وبعض فصائل اليسار الأصولية،والجماعات الدينية المتطرفة،فضلا عن الناطقين باسم ما يوازيها من أصحاب الأقلام المعادية لحرية الإبداع والجسارة الخلاّقة للكتابة.

وكان ذلك أمرا طبيعيا،فقد قرنت جسارة الكتابة جرأة التجريب بجرأة إنطاق المسكوت عنه في مجالات التأويل الاعتقادي للدين والممارسة العملية للأفكار السياسية التي أصبحت موضوعا للمساءلة،جنبا إلى جنب أشكال النفاق الاجتماعيوالتمييز الطبقي،ضاربة عرض الحائط بأعراف اللياقة البرجوازية في معالجة قضايا الجنس،ونواهي الجامدين من أهل الاتِّباع والتقليد في فهم الدين،متمردة على الوعي الأصولي للماركسيين الدوجماطيين،فأثارت الكثيرين،ولا تزال تثير كل فكر جامد وعقل أصولي ووعي منغلق.

ولذلك لم تتوقف عواصف هذه الكتابة على الضجة التي ظلت تصاحب صدور كل إنجاز من إنجازاتها المتميزة،وإنما جاوزت ذلك إلى تعدد المجموعات القارئة وتنوعها بتنوع مجالات الكتابة التي بدت وكأنها لم تترك موضوعا شائكا إلا ناوشته،مستفزة بتعرية خفاياه الذين تعودوا على سترها.

وليس من الغريب- والأمر كذلك- أن تتميز كتابة يوسف إدريس بالجرأة التي لم تتوفر لأغلب الكتّاب العرب،على الأقل إلى نهاية الخمسينيات،وإلى أن ظهر جيل الستينيات وبدأ كتابته المتمردة التي أخذت تكشف عن آفاق مغايرة. ولو قارنّا يوسف إدريس بأبناء جيله أو حتى الجيل السابق،اكتشفنا جرأة هائلة على مستوى التقنية التي لا تتردد إزاء التجريب،وجرأة أكثر في اقتحام

المناطق الشائكة من الوعي الجمعي للثقافة. وإذا تذكّرنا قصصًا مثل:«طبلية من السماء» و«أكبر الكبائر» و«بيت من لحم» و«أكان لابد.. يا لي لي» في مستوى،ووصلناها بقصص من طراز: «النداهة» و«العيب» و«الأورطي» و«حالة تلبس» في مستوى مواز،جنبا إلى جنب قصص من مثل: «المرتبة المقعرة» و«العتب على النظر» و«الرجل والنملة» و«الخدعة» و«الرحلة» و«العملية الكبرى» و«مسحوق الهمس» على تنوع توجهاتها،أو توجهات ما شابهها،فضلا عن مسرحيات«الفرافير» و«المخططين» و«البهلوان» وما سار في أفقها،فإننا نكتشف القدرة الفذة والجرأة العجيبة على إنطاق المسكوت عنه في مستويات عديدة،وعلى اقتحام كثير من المناطق التي ظلت محرمة على الكتابة.

ومن الممكن تقسيم هذه المناطق حسب مجالات نواهيها السياسية والاجتماعية والدينية والإبداعية،والحديث تفصيلا عن كل مجال على حدة بمايكشف عنه بواسطة التحليل النصي. ولكن هذا الأمريحتاج إلى كتاب مستقل. ولذلك سوف أختار أكثر هذه المناطق إثارة للجدل،واتساعا في مدى التأثير،وجلبا للمتاعب على الكاتب الذي ظل باحثا عن المتاعب. أقصد إلى المجال السياسي الذي تهوّس بهيوسف إدريس،خصوصا من منظور قضية الحرية التي تتشابك مع قضايا بقية المجالات. لكنها في مجالها المخصوص ظلت موضعا للمساءلة في كتابةيوسف إدريس،خصوصا من حيث علاقتها بالاستبداد الذي تتعدد أوجهه وتتنوع أشكاله،لكنه في كل أحواله يظل قرين مصادرة الاختلاف،والحجر على كل تفكير مغاير أو إبداع مباين أو رأي رافض،وفرض الإذعان والطاعة بما يغدو إجماعا لا يقبل الشك،وتصديقا لا يحتمل السؤال،وإيمانا لا يغادره اليقين.

وعبـادة الفـرد هي الوجه الآخر من تسلطه المطلق في المـدار المغلق لطبائع الاستبداد التي تجمع بين تأليه الحاكم والتعصب للرأي السائد والتطرف في ممارسة التقليد،ورد كـل شيء إلى أصـل واحـدتنبثق عنـه كـل الأسبـاب والنتـائج وترجع إليه كما ترجع المعلولات إلى علة واحدة،تتعدد مجاليها،فيغدو هذا الأصل- في أول مجاليه- الزعيم الفكري الذي لا يقبل الاختلاف معه أو عن مساره،خصوصا في مدى احتكاره المعرفة اليقينية والحقائق المطلقة للمذهب أو المعتقد الذي يتجسّد فيه الحاكم المطلق الذي يصبح المصدر الأعلى للأعراف والقيم والأفكار والمبادئ والممارسات،يشع حضوره على مَن هم دونه كما تشع الشمس ضوءها على كل ما تصل إليه.

وما بين هذا المجلى وذاك تتنوع لوازم القمع الناتجة عن طبائع الاستبداد،فتقترن بأول مداراته المغلقة،حيث السجن الذي يغدو مصادرة

للحرية،وعقابا للبدن،وقهرا للروح،وانتزاعا وحشيا لإرادة المقاومة،. وتمتد هذه المدارات المغلقة إلى ما يجاورها من ممارسات قمعية ناتجة عن صلف الفكرة أو تعصب الرأي أو تطرف أصولي على كل مستوى.

وأول ذلك ما يكشف عن علاقة الذات بنظائرها الفكرية في الأفق اليساري من الالتزام السياسي،حيث يترادف حلم العدل الاجتماعي بالانحياز الكامل إلى الجماهير التي يغدو الإيمان بها إيمانا بديكتاتورية البرولیتارية،لكن من خلال منظور تأويلي يهبط من الأعلى إلى الأدنى مقترنا بنواة لا تقبل المساءلة أو الشك،نواة تغدو في ذاتها ممارسات أصولية تنبني على التعصب والتطرف ورفض الاختلاف،فينتهي الأمر بها إلى نقض أصلها الجدلي الرافض للبعد الواحد في أي اتجاه.

ورواية«البيضاء» عمل كاشف في هذا الاتجاه،يسقط قضية الحرية على قضية الهوية بما يجعل من كل واحدة منهما وجها للأخرى،خصوصا في مستويات التوازي التي تنبني على تعارضات هي الأصل في تولّد دلالات الرواية التي هاجمها أصدقاء المعتقد اليساري لما وجدوه فيها من تراجع لا يغتفر.

وتتكشف هذه التعارضات- أولا- على مستوى علاقة الحب التي جمعت بين يحيى بطل الرواية وسانتي(الخواجاية) اليونانية التي تتجسّد فيها بعض حضور«الآخر» في خصائصه الفكرية والنفسية والاجتماعية،وذلك مقابل«الأنا» التي ينطوي عليها يحيى بمكوناته الفكرية والاجتماعية والنفسية. وتتكشف هذه التعارضات- ثانيا- على المستوى الموازي الذي يصل بين يحيى وأفكار التنظيم السري الذي ينتسب إليه،متجسِّدة في تعاليم البارودي التي تبدو أجنبية،مستوردة،بعيدة عن الواقع المتعين الذي يراه يحيى ويحلم بتغييره،والانتقال به من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية،ولكن ليس على طريقة البارودي الذي يثق يحيى في وطنيته وإخلاصه،ولا ينكر دوره حتى في لحظات الشك فيه،وإنما على طريقة أخرى،تتجاوب وخصوصية الهوية وتعين الواقع،طريقة أخرى يبحث عنها يحيى،ويسعى إلى اكتشافها من خلال الممارسة التي تبعده عن الخط الذي حدّده البارودي قبل اعتقاله.

وتنتهي الرواية بفشل العلاقتين المتوازيتين للأنا بالآخر،في الحب والفكر،ولكن بما يترك الباب مفتوحا لاحتمال مجاوزة الثنائيات المتضادة في أفق الهوية المتحررة،سواء في علاقتها بنفسها،بعيدا عن موروثاتها المتخلفة،أو في علاقتها بنظيرها المحلي،بعيدا عن طبائع الاستبداد وغربة الأفكار. وأخيرا،العلاقة بالآخر الأجنبي الذي لا ينفصل اتباعه فكريا عن التبعية له

سياسيا واقتصاديا،وذلك على امتداد الوتر المشدود ما بين قطبيّالنفور والإعجاب: غواية التقدم وواقع الاستغلال.

ولم تعترض أكثرية النقاد على مستوى العلاقة التي جمعت بين يحيى وسانتي،فقد رأوا فيها مجلى مغايرا للتضاد العاطفي الذي يصل بين الأنا والآخر يفصل بينهما في آن. كما رأوا فيها إرهاصا أوليا للعلاقة نفسها التي جسّدتها على نحو أنضج قصة«السيدة ڤيينا» التي نشرت في صحيفة«المساء» القاهرية،ما بين يوليو وأغسطس سنة 9591. وهي قصة نرى فيها شبيها ليحيى،يغزو أوروبا- المرأة التي سمع عن لياليها في أغنية أسمهان الشهيرة«ليالي الأنس في ڤيينا» التي كتبها أحمد رامي ولحنها فريد الأطرش في الخمسينيات. وكانت خيبة أمل مصطفى«درش» الوجه الآخر لخيبة يحيى،سلفه الذي سعى قبله إلى امتلاك وهم أوروبا- المرأة،فانتهى إلى الإحباط الذي ضاعت معه أوهام التعلق بالآخر الذي يبدو«ظاهرة شاذة» أو«كائنا خارقا للعادة»،فينزل هذا«الآخر» المتعالي إلى أرض الواقع الخشنة التي نزل عليها مصطفى،في مفارقة السخرية التي أصابت بما يشبه الخصاء الذي لم ينجه منه سوى العودة- بواسطة الذاكرة والمشاعر- إلى الأصل الذي جاء منه،والأصل الذي لابد أن يعود إليه،خصوصا بعد أن تكشفت أوهام أحلامه عن«ليالي الأنس في ڤيينا»،حيث لم يجد مصطفى سوى الواقع الذي أعطاه درسا لن ينساه.

وفي مقابل ذلك،انصب الهجوم النقدي(اليساري؟) على مواقف يحيى الذي كان قناعا ليوسف إدريس نفسه في علاقته ببعض التنظيمات السرية للفترة التي تعالجها الرواية،وهي سنة 1953 على وجه التقريب،حيث بداية الصدام بين حكومة ثورة يوليو 1952 وفصائل اليسار المصري التي أُجبرت على اللجوء إلى العمل السري.

وكان ذلك مقترنا باستهلال مسيرة القمع والاعتقال،جنبا إلى جنب بذل التضحيات التي لا وقت معها للحب أو الانشغال عن قضايا النضال الوطني بالانغماس في علاقة حب أفلاطونية مع خواجاية بيضاء،خواجاية توقع في شراكها الخادعة الوعي التجـريبي لبرجـوازي صغير،هـو يحيى الذي لـم تفـارقه أصـولـه الريفية ولا أوهامه البرجوازية التي لم يقم بتصفية وعيه منها،فظل مذبذبا في مواقفه،مندفعا إلى ممارسة استبدلت بالالتزام الثوري الصارم الجري وراء الأوهام الذاتية الخائبة لعلاقة حب محبطة من طرف واحد.

وقد دعم هذا النقد السلبي،في منظور أصحابه على الأقل،ما سبق أن نشره يوسف إدريس نفسه في أدب النضال الوطني،خصوصا رواية«قصة حب» التي

نشرت للمرة الأولى ضمن مجموعة«جمهورية فرحات» سنة 1956،في سياق التمرد على الاستعمار. وهي الرواية التي قدّمت شخصية الثائر الوطني في وجهها الإيجابي الذي لا شيء يعلو في حياته على النضال الوطني،الأمر الذي برر تغيير عنوان الرواية في إعـدادهـا السينمائي إلى«لا وقت للحب».

وكانت الشرارة التي أطلقت الهجوم النقدي(اليساري؟) ما ذكره يوسف إدريس نفسه- في مقدمة«البيضاء» - من أنه كتبها في صيف 1955،ونشرها تباعا في جريدة الجمهورية عام 1960،وتركهاغير منشورة في كتاب إلى سنة 1970،حين قرر نشرها في بيروت،وطبعتها«دار العودة» البيروتية في آذار(مارس) 1970.

وكان قراره نشرها مقترنا بعاملين: أولهما ذاتي يتصل بما تتضمنه الرواية من سيرة فكرية لكاتبها،خصوصا في مرحلة من مراحل تحوله. ويتصل ثانيهما بما رآه الكاتب في روايته من تمثيل حي لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا،فترة لم يعتقد أن أحدا تناولها أو كشف عن التوترات والصراعات التي جرت فيها،سواء في علاقة فصائل اليسار بالدولة،أو علاقة أفراد اليسار بأنفسهم،خصوصا داخل التنظيمات السرية التيانعكس عليها الواقع الخارجي،قمعيا،بما جعلها صورة من صوره بأكثر من معنى.

وجاء رد الفعل السلبي الأول على مقدمة الرواية ومحتواها في مقال نشره سامي خشبة في جريدة«المساء» القاهرية(1970/7/16) بعنوان: «بيضـاء يوسـف إدريس: قصـة الحب والكـذب». وكـان المقـال بدايـة الموقف الذي استهله فاروق عبد القادر في مقاله عن الرواية،في مجلة«روزاليوسـف» (1970/8/3) وأنهـاه في كتابـه الصـادر عن«دار الهـلال» القاهـرة،سنة 1998. وأول ما يلفت الانتباه في المقالين الأولين تصحيح التواريخ التي أخطأ فيها يوسف إدريس،فمن المؤكد أنه لم يكتب الرواية في صيف 1955،لأنه كان معتقلا في سجن القناطر في ذلك الوقت،وأول ما كتبه بعد الإفراج عنه«قصة حب» التي نشرت- داخل مجموعة«جمهورية فرحات» - في العدد الرابع والأربعين من سلسلة«الكتاب الذهبي» (يناير 1956) التي كانت تصدر عن«نادي القصة».

ومن المحتمل- فيما تقول مارينا ستاج في كتابها عن«حدود حرية التعبير» أن يكون يوسف إدريس بدأ كتابة«البيضاء» في نهاية عام 1955،وأنه راجع كتابته الأولى،أو أتمها سنة 8591 أو 9591. ويرتبط بذلك تصحيح تاريخ النشر،فالرواية نشرت مسلسلة في«الجمهورية» ما بين 3 أكتوبر إلى 42 ديسمبر سنة 1959،وليس 1960،ولعل يوسف إدريس نسي التاريخ الأصلي للنشر لتباعد

الزمن،أو لعله تناساه عمدا،لأن سنة 9591 كانت سنة الاعتقال الكبير للشيوعيين،حيث بدأت عمليات الاعتقال الجماعي لرموز الحركة الشيوعية في أول يناير سنة 9591،وتصاعدت في شهر مارس،قبل أن يبدأ يوسف إدريس نشر روايته مسلسلة في جريدة«الجمهورية» بأشهر.

وقد نقلت مارينا ستاج عن يوسف إدريس قوله إنه نشر«البيضاء» في«الجمهورية» بتشجيع من صلاح سالم،أحد قادة ثورة يوليو. وكان مشرفا على«الجمهورية» في ذلك الوقت،وتربطه بيوسف إدريس علاقة ترجع إلى استقباله له،بعد خروجه من السجن مباشرة،مع ثلاثة من زملائه المعتقلين السياسيين،هم: الفنان زهدي وإبراهيم عبد الحليم وفتحي خليل،بمكتبه في قصر عابدين،ودعوته لهم للتعاون مع حكومة الثورة،وتناسي الخلافات.

وهو موقف مصالحة ترتب عليه عودة يوسف إدريس إلى الكتابة في«روزاليوسف» ثم«الجمهورية» التي نشر فيها رواية«البيضاء» مسلسلة،في الوقت الذي كانت«الأهرام» تنشر رواية«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. فقد نشرت«أولاد حارتنا» من 21سبتمبر إلى 25 ديسمبر سنة 1959،بينما نشرت«البيضاء» من 3 أكتوبر(بعد بداية نشر«أولاد حارتنا» بحوالي أسبوعين) إلى 24 ديسمبر(قبل نشر آخر حلقة من«أولاد حارتنا» بيوم واحد) سنة 1959.

وبعيدا عن ما أخبر به يوسف إدريس بعض دارسيه من أنه نشر«البيضاء» نتيجة إلحاح صلاح سالم،وفي نوع من منافسة«الجمهورية» لزميلتها«الأهرام» في نشر رواية مسلسلة لكاتب كبير،فمن المؤكد أن نشر«البيضاء» أساء إلى اليسار الذي كانت أغلب رموزه في المعتقلات الناصرية،وكان مناخ القمع السائد من الدولة في مواجهة معارضيها،يفرض على المتعاطفين مع اليسار،أو المنتسبين إليه بمعنى من المعاني،الصمت عن انتقاد حركة ممزقة مقموعة،يعاني أفرادها من أبشع ألوان التعذيب في المعتقلات الناصرية. ولذلك وصف فاروق عبد القادر نشر الرواية بأنه«طلقة يطلقها يوسف في معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه» القدامى،وأنها مسمار يدقه في الصليب الذي سالت عليه دماء اليسار.

وأتصور أن النقد القاسي الذي وجهه كلٌّ من سامي خشبة ويوسف إدريس له ما يبرره،بعيدا عن حدة الاتهامات أو قسوة العبارات،فهناك وجه للحق في ملاحظة الدلالة السلبية لتوقيت نشر رواية تضع الممارسات الفكرية للتنظيمات السرية اليسارية موضع المساءلة النقضية التي بدت للكثيرين- في

وقتها- تبريرا لحملة الدولة على فصائل اليسار المصري وإلقائهـا في أبشـع السجـون التي قضـت على حيـاة الكثيرين مـن أمثـال شهدي عطية.

ولا يمكن لمنصف أن يلوم الذين رأوا في أحداث الرواية،أو الأفكار التي ينطقها بطلها- قناع يوسف إدريس،نوعا من التحول من نموذج البطل الثوري الإيجابي في«قصة الحب» إلى نموذج مناقض،يبرر نكوصه بالتشكيك في ممارساتغيره،خصوصا في حالات انسياقه وراء أوهامه الذاتية ورغباته الفردية.

ولكن يبقى الوجه الآخر للرواية بعيدا عن صدمة توقيت نشرها،أو صدمة ما بدا- على سبيل التأويل- خيانة لرفاق الأمس. أقصد إلى نقد الممارسات التسلطية التي جسدتها الأصولية اليسارية،خصوصا في جمودها الذي لا يختلف كثيرا عن جمود الأصولية اليمينية،وذلك في المدى القمعي الذي ينبني على إلغاء حق الاختلاف وفرض الإجماع بما يؤدي إلى تخوين المغاير أو المختلف،وذلك جنبا إلى جنب البنية الهرمية الصارمة التي تتنزل الأوامر من أعلاها إلى أسفلها،مؤكدا طابعها البطـريركـي الذي لا يقبـل النقـض أو النقد.

وهي أصوليـة لا تـزال قـائمة بأكثر من معنى،وكان ينبغي تسليط الضوء عليها في نوع من النقد الذاتي،للتخلص من رواسب التعصب التي تجعل من التخوين اليساري الوجه الآخر من التكفير الديني في العملية الأصولية المتحدة في أي مجال ينغلق فيه الفكر على تحجره.

وإذا كانت مساءلة الرواية تحمل معنى سالبا في سنة نشرها للمرة الأولى،خصوصا حين كانت رموز الممارسات التي تنتقدها حبيسة السجون الناصرية،فإن محتوى المساءلة نفسها يظل له وجاهته،بعيدا عن السجون،وفي مناخ أكثر انفتاحا على المراجعة. وتكشف المساءلة- من هذا المنظور- عن الوجه الأول من جسارة يوسف إدريس في تعرية عناصر التسلط الفكري بين الفصائل التي ينتسب إليها،أقصد إلى التسلط الذي تقع عليه الإدانة بالقدر الذي تقع على أجهزة الدولة القمعية التي وضعت معارضيها في سجونها البشعة،وذلك في عدالة قمعية لم تعرف التمييز بين اليمين أو اليسار.

ومن الضروري ملاحظة أن مبدأ المساءلة- في رواية«البيضاء» - ينطلق من الذات المؤرقة بتعارضات وعيها. ولذلك لا يخجل يحيى من إعلان«الضعف الذي نكنه نحن أولاد العرب للخواجات وللنساء منهم بالذات». ويصف إعجابه - بل عشقه- لكل ما هو أوروبي،وأنه كان إذا ذهب إلى الإسماعيلية أو بورسعيد،مثلا،لا يملك نفسه من الإعجاب بالذوق الأوروبي الذي صبغالمدينتين

بطابع النظافة والسكون والنظام،خصوصا النظام الذي نكاد نكرهه- نحن أولاد البلد- والذي ينقلب بين أيديهم إلى فن.

ويؤدي به الإعجاب إلى نوع من الشجن الذي يجسّد رغبته الخفية الملحة في أن«نصبح جميعا مثل ذلك الكائن الأبيض المعقد ذي الوجه الأوروبي». لكن هذا الشعور بالإعجاب ما كان يدفع يحيى إلى أن يصبح أوروبيا. لقد كان يتمنى في أحلامه أن يصبح له مثل قدرتهم العجيبة على الإبداع والنظافة والنظام،ولكن من حيث هو ابن بلد،وابن عرب،وعلى طريقته الخاصة التي ليست تقليدا ولا استعارة،وبواسطة الإبداع الذاتي وليس الاستنساخ الذي يعني التبعية المقرونة بالاتباع.

ولذلك سرعان ما كان ينقلب إعجابه بالكائن«الأبيض المعقد ذي الوجه الأحمر» إلى نفور،نفور يبدو كما لو كان تمردا على نوازع التقليد داخل النفس،وتمردا على وجه الاحتلال المقترن بهذا«الكائن الأبيض المعقد ذي الوجه الأحمر». هكذا،كان يحيى ينتبه إلى نفسه التي يضعها موضع المساءلة،فيتمرد عليها،كما يتمرد على النموذج الذي يفتنه،فيصرخ في المظاهرات ضد الاحتلال،وينطق هاتفه بصدق حقيقي،بل بِغل وكراهية شديدين،تكاد تقترب درجتهما من درجة إعجابه الشديد بهذا الكائن الأبيض وما صنعه في الإسماعيلية أو الإسكندرية أو بورسعيد من تمدن.

ولقد كانت سانتي- المرأة الحبيبة- الصورة الأوروبية التي تجمع بين النقيضين، خصوصا من حيث ما تبعثه في النفس من مشاعر التضاد العاطفي،تلك المشاعر التي دفع وجهها السلبي«أم الطلبة» إلى أن تصارح يحيى بخوفها عليه من هذه المرأة. ولم يكن خوفها نفسه بعيدا عن هواجس يحيى الداخلية. ولذلك أثار الحضور الرمزي لسانتي- في داخله- السؤال: أيكون أبوها خواجة صاحب أطيان،مثل الخواجة صاحب البنك الذي كان يعمل عنده والد يحيى في المنصورة،وفصله الخواجة من عمله؟ وقد كان هذا الوالد يعمل عند الخواجة الغني جدا الذي فصله في لحظة وشرده.

وكان السؤال يقود يحيى إلى سؤال داخلي: «لماذا لا تنتقم لكرامة أبيك فيها؟ لماذا لا تغتصبها فورا وتطرحها تحت أقدامك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم». ومع مثل هذا النوع من الأسئلة يغدو الجنس موضعا للصراع الذي تديره هوية مقموعة متوترة بين نقائضها،وذلك على نحو يغدو معه الغزو الجنسي للمرأة التي يتجسد فيها«هذا الكائن الأبيض المعقد» نوعا من الثأر،أو رد الفعل العصابي،أو التعويض النفسي.

أقصد إلى التعويض نفسه الذي أنطق حسنين- بطل«بداية ونهاية» لنجيب محفوظ- بالجملة الحاسمة: «لو ركبتها ركبت طبقة بأسرها»،وذلك عندما رأى ابنة البك الذي كان يعاون أسرته المعدمة. وهو التعويض عينه الذي دفع مصطفى سعيد- بطل«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح- إلى تأكيد أنه جنوب يحن إلى الشمال،وإلى الثأر لغزو بلده بغزو المرأة البريطانية التي بدا كما لو كان ينتقم منها جنسيا لما حل ببلده من قرينها الأبيض المعقد ذي الوجه الأحمر. ورغم إعجابه بها ظل منطويا على رغبة تدميرها. كما لو كان يحمل معه فيغزواته الإيروس والثاناتوس في الوقت نفسه.

ومؤكد أن يحيى يوسف إدريس أقل تعقيدا من سلفه حسنين في«بداية ونهاية»،وأكثر سذاجة من خلفه مصطفى سعيد في«موسم الهجرة إلى الشمال». ولكن ما يربطه بمصطفى سعيد،تحديدا،هو هذا التضاد العاطفي الذي يضعه الكاتب موضع المساءلة،بادئا بنفسه قبلغيره،معريا ما يراه عائقا يحول دون اكتمال وعيه الذاتي الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بتصفية الوعي من الآثار السلبية لهذا التضاد،ومن مجاوزة التوتر المدمّر للدوافع المتعارضة بموقف ينقل الوعي بالذات من تمزقات التبعية إلى صحوة الاستقلال.

وليس من الضروري أن يكون يحيى صورة مطابقة ليوسف إدريس في المرحلة الزمنية التي تعالجها الرواية،فالقناع لا يتحد تماما بالشخصية التي يرمز إليها وإلا فقد صفته من حيث هو قناع،أو من حيث هو شخصية روائية في واقـع الأمـر. وأهـم مـا يتيحه القناع للذات التي تستخدمه هو ما يعينها عليه من انقسام،تغدو معه الذات موضوعا لتأملها وفاعلا للتأمل في الوقت نفسه.

ولذلك يؤدي قناع يحيىبعض أدواره بأن يتيح لصانعه أن يتأمل فيه تعارضاته الذاتية،ويضعها موضع المساءلة النقضية والنقدية على السواء،هادفا إلى تعرية الشخصية- القناع،أو القناع- الشخصية،والكشف عن تناقضاتها من منظور يهدف إلى تحرير الوعي من تبعيته للآخر رغم إعجابه به.

ولذلك تنطوي المساءلة الذاتية ليحيى على نوع من«خطاب ما بعد الاستعمار» حتى من قبل أن يتأسس هذا الخطاب على نحو واضح في الممارسة النقدية العالمية. وهو نوع يمتد من المساءلة الذاتية إلى المساءلة الغيرية،وذلك في الفعل المتحد للوعي الذي يسعى إلى تحرير نفسه بالخلاص من توترات تبعيته واتباعه.

وتبدو المساءلة الغيرية- في رواية«البيضاء» - من خلال معالجة شخصية البـارودي،القـائد النضـالي،الشيوعي العنيد،قطب المجموعة السرية التي

ينتسب إليها يحيى الذي كاد يرفعه إلى مرتبة التقديس،ورئيس تحرير مجلتها. آراؤه دائما هي أسلم الآراء في نظر يحيى، وذكاؤه أحدّ ذكاء،يبدو كأنه معجزة أحيانا،حين لا تستعصي أي معضلة على مخه. والبارودي قناع مقابل لنموذج القيادة التي عرفتها بعض التنظيمات السرية للشيوعيين المصريين،ومساءلة هذا القناع مساءلة لأفكار هذه التنظيمات وممارساتها،خصوصا في علاقتها بالذات التي تضع نفسها موضع المساءلة في الوقت الذي تضع فيهغيرها.

وتنطلق هذه المساءلة من بعض أفكار البارودي التي لم تكن تصل إلى يحيى،فيظلغير مقتنع بها:

«كان يتكلم عن الفلاحين مثلا،ويدافع عنهم،ولكني كنت أعتقد أنه يدافع عنهم دون أن يعرفهم. وكان يتكلم عن مصر،ولكنني كنت أحس أن مصر التي يتكلم عنهاغير مصر التي أعرفها. وكان يتكلم عن الثورة،ولكني أحس من أعماقي أن الثورة التي يتكلم عنهاغريبة تماما عن نفسي،وكأنها ثورة أجنبية،أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا في الكتب. وحتى الكتب التي كان يحملها كان معظمها كتبًا فرنسية. والأشعار التي يحفظها كان معظمها لبيرون وشيلي ولافونتين وبول إيلوار وعشراتغيرهم،ويردد أمامي بعض مقاطع من شعرهم ويدعوني لأتأمل جمالها،وأتأملها،فلا أحس أنها جميلة،أو أحسّأنها جميلة جمالا لا أستطيع إدراكه».

كان البارودي مصريا دما ولحما في نظر يحيى الذي عرفه وعرف أباه الشيخ المتخرج من الأزهر وبيت أهله في المغربلين. لكن عقله كان يبدو«عقل خواجة» في نظر يحيى الذيحاول أن يقمع هواجسه إزاء قائده الفكري،فكان ينحى باللائمة على نفسه،متهما ذاته بأنه«فِلْح» متعصب لقوميته وشعبه أكثر من اللازم،وعليه أن يساير العلم والحضارة والتقدم وإلغاء كافة الفوارق بين الشعوب والثورات،فبدأ يستعذب الفرنسية،وينشد أشعار إيلوار ويستمع إلى موسيقى ستراڤنسكي،ويقرأ الكتب التي يقرأها البارودي،كما لو كان يسعى إلى أنيكون نسخة منه. ولكن النزعة الأممية التي تجسّدت في البارودي لم تستطع أن تسكن وعي يحيى،فقد ظل يراهاغريبة عنه،كما ظل يشعر بالاغتراب عن الاشتراكية الأوروبية بنظمها وثوراتها مع أنه بقي قريبا من النظرية التي صنعتها، فقد كان واحدا من الحركة التي تتلمس طريقها في الظلام الكامل وليس هناك ما يهديها إلا شعاع أبيض واحد قادم عبر البحر. لكن النظم نفسها القادمة عبر البحر وأساليب ثوراتها ظلت بعيدة،كأنها«أسلوب ثوري خواجاتي» ونحن في حاجة إلى طرق أخرى«من صنعنا نحن».

هكذا،بدأ التعارض في الموقف إزاء البارودي ينقلب إلى شك،خصوصا بعد أن لمس يحيى درجة التغير الإيجابي الذي حدث في تحرير«المجلـة» التي يصدرونهـا،بعد سجـن البارودي وغيابه عـن المجمـوعة التي تدين له بالولاء،والتي كان عليها أن تنهض بالأعباء فيغيابه،وأن يتولى واحد منها رئاسة تحرير المجلة التيأصبحت أكثر فاعلية وتأثيرا،وأكثر قربا من مشاكل الناس وهمومهـم الفعلية.

وكـانت البداية تغيرات لا إرادية في سياسة المجلة واتجاهاته،مقترنة بالبحث في بعض مشكلات الوطن«بالطريقة المحلية وباللغة التي يفهمها شعبنا». وبدأت المجلة تردد شعارات«أقرب إلى طبيعتنا وروحنا من الشعارات العالمية التقليدية المحفوظة» به.

لكن جاء خطاب من البارودي المسجون يعترض على تغير اتجاه المجلة،واستسلم الرفاق إلى التعليمات التي وردت في الخطاب. لكن وعي يحيى تمـرد علـى ما رآه تسلطـا من قـادة لا حـق لها في أن تقود ما ظلت معزولة في سجنها. ويأتي الصدام قرين إعادة التأمل فى«الطريق الخواجاتي في التفكير». ويصل الصدام إلى ذروته في المواجهة مع البارودي،بعد خروجه من السجن،فلا سبيل وحيدا إلى الاشتراكية التي يجب أن تغدو إنسانية،وأن تستمد ملامحها من البلد الذي يرى فيها خلاصه.

ولابد من احترام الاختلاف،بعيدا عن الوصاية المطلقة على الناس بوصفهم قاصرين،فالتقدم ليس في جَرّالناس جرا لتحقيق أهداف نضعها لهم،ولكن التقدم الحقيقي هو أن نهيئ للناس فرصا أكبر وأوسع لكييحددوا هم أهدافهم ويسيروا نحوها بالسرعة التي يرونها تتناسب ومقدرتهم،بأن نرفع العقبات من طريقهم،وبأن تصبح لديهم مجالات أوسع للاختيار والتفضيل:

«التقدم ليس هو أن نفرض على حقل من الزهور أن ينتج لنا كمية معينة من الرحيق في كمية محددة من الوقت. التقدم هو أن نهيئ الفرصة لكل زهرة في الحقل كي تتفتح،كي تصبح أولا زهرة،فإذا ما تفتحت كل الزهور ربما حصلنا على رحيق أكبر وأكثر تنوعا.. ربما حصلنا على أنواع منه لم تخطر لنا،ولا كان باستطاعتنا أن نحددها قبل أن توجد».

على هذا النحو مضى يحيى في محاجته المتصادمة مع أفكار البارودي،معلنا نضجه الفكري،وقدرته على التفكير المستقل،ومن ثمَّ إيمانه بأن الإنسان نفسه بوعيه وبلا وعيه وبصوابه وخطئه هو القيمة العليا،فالإنسان هو الهدف من الحلم الاشتراكي،وهو صانع جنته-إذاكانت هناك جنة للاشتراكية. والإنسان

قادر على الإبداع الذاتي الذي يتناسب وخصوصية وضعه التاريخي في زمان ومكان بعينهما. والإبداع الذاتي لا يمكن أن يتم دون حرية،ودون تحرر من السطوة البطريركية للقيادة التي تزعم أنها أبدية،مطالبة الجميع بالطاعة المطلقة والتصديق الكامل،فتبدو هذه القيادة كما لو كانت منزهة عن الخطأ،تحتكر الوعي،وتنفرد بالخبرة والثقافة،وكما لو كانت هي التجسيد المادي لإرادة التاريخ،ووارثة الحق الإلهي في حكم الناس.

ومَن الذي يحاسب هذه القيادة؟ لا أحد،فهي فوق كل محاسبة،واتهامها للمخالفين عنها بالخيانة خلاص منهم وإقصاء لهم مع حق الاختلاف نفسه. وماذا يحدث لو أخطأت هذه القيادة أو انحرفت؟ الكارثة التي لا نجاة منها،ولا تقليل من احتمالاتها،بدعوى أن القيادة لا يمكن أن تخون نفسها،وأنه ليس من المفروض لها أن تخطئ،وإذا أخطأت فعليها أن تكتشف الخطأ وتصلحه،فهي العقل المفكر الذي لا يعلو عليه عقل. ويرى يحيى في هذا التفكير نوعا جديدا من الطبقية يستبطن المطالبة بإلغاء الطبقية. وهو نوع يتجسد في البناء المتراتب الذي يفرض أعلاه الوصاية على ما هو دونه.

وبالطبع،لا نسمـع صـوت البـارودي في هـذه المواجهـة بالوضـوح نفسه الذي نسمع به صوت يحيى،ولا تتجلى لنا أفكار البارودي إلا في مرآة وعي يحيى الذي يريد تصفية نفسه من الحضور البطريركي لأفكار البارودي وشخصه. ولذلك فإن ما يرد به البارودي من حجج،تقابل محاجة يحيى،يبدو ضعيفا،لا يكشف إلا عن ما تريد مرآة يحيى أن تعكسه أو تنقله وهو نظرة أمثال البارودي الذين لا يرحبون بأمثال يحيى،خصوصا عندما لا يغدو الأخير كالسهم المطيع المندفع،ويتحول إلى التفكير المستقل،والوعي النقضي الذي يضع كل شيء موضع المساءلة. عندئذٍ،يغدو أمثال يحيى غير مرحب بهم في الحظيرة الكهنوتية لتنظيمات أمثال البارودي،فهم متعبون،مثقفون ليبراليون يفكرون لأنفسهم،وأمثال البارودي يريدون جنودا وعساكر لينفذوا فقط ما يفكرون هم فيه:

«يريدون جيشا هم وحدهم أصحاب الحق في أن يفكروا له،وما على البقية إلا السمع والطاعة،يريدون جسدا لهذا العقل المفكر».

هل كان يحيى على حق في هذا النقد العنيف الذي وجهه إلى كهنوت- أو حتى رهبوت- التنظيمات السرية التي اقترب منها،ونفر وعيه الليبرالي من انضباطها الصارم وبطريركيتها الحدِّية؟ أتصور أن معه بعض الحق،وليس كل الحق،وأنه في البعض الذي أبانه إنما أنطق المسكوت عنه من الخطاب المقموع لمجموعات من المثقفين انتهت إلى النتيجة نفسها،ولم تستطع

المضي طويلا في قبول التكوينات العقلية الدوجماطية،المعادية،لحق الاختلاف،والمصادرة جسارة الاجتهاد،والمسارعة إلى التخوين الذي هو نظير التكفير في العملية الأصولية نفسها.

ومن هذا المنظور،يمكن تفهم النفور الذي يبديه يحيى من الجو التآمري الذي يسود بعض التنظيمات السرية التي أراد يحيى- القناع إدانتها لصالح المؤلف المختفيوراءه. ويظهر ذلك واضحا عندما يتحدث يحيى عن المعركة الدامية من التعارضات التي تنطوي عليها هذه التنظيمات،المعركة التي تدور في خندق سفلي،حيث مجموعة صغيرة من الناس تحيا في حماسة ملتهبة،اجتماعات وقرارات وأوراق صغيرة شفافة وروتينوهات ومواعيد محكمة بدقة ولها مواعيد احتياطية وأسماءغير حقيقية،وأحقاد وخلافات وتناصر واتهامات وبطولات،مجموعة لا تراها إلا عيون مجموعة أخرى،وظيفتها أن ترى الشرارة قبل أن تصبح نارا:

«خندق سفلي،والناس تغدو فوقه وتروح،والمعركة لا حس لها ولا صوت،خطى تترسم خطى،وإشاعات تضلل إشاعات، وذكاء يقدح ذكاء،وخياناتللجانبين ومن الجانبين،عالم سفلي يموج بأصوات عاليةغير مسموعة،وحركة دائبةغير ملحوظة، وبراكينغير مرئية تتفجر وتهدد،ويعودغيرها يتفجر،وبين الحين والحين يختفي واحد،ويجيء الخبر ثاني يوم: إتمسك،أو يجيء الخبر ثالث يوم: أفلت وساب. وعقب كل خبر كهذا تتبلبل الخواطر وترتفع الأسماء وتهوي الأسعار حتى ليلتبس الأمر على الرائي في الظلام،وهو لا يلحظ فارقا كبيرا بين الخائن والشريف،وبين الانتهازي وصاحب المبدأ. ويعشش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا في نفسه،فالظلام يضاعف الشك،والشك يقطر في العيون ظلاما».

ويغدو البارودي نفسه موضوعا لهذا الشك حين خروجه من السجن،فتدورالهمسات على ألسنة بعض الأفراد في ذلك العالم المعتم للخندق السفلي،وتتكرر التهم نفسها: الانتهازي عميل الرجعية،الخائن الذي يعمل لحساب المخابرات الأمريكية،كما يقال إنه خرج من السجن لأنه قَبِل مساومة وزير الداخلية الذي أخرجه ليكون أداة في يد الوزارة تستعملها للقضاء على التيار الثوري الجديد الذي أصبح يسيطر على المجلة.

ووجه المفارقة في هذه الاتهامات يقترن بالحقيقة العارية التي هي أن البارودي خرج من السجن، لأنه فقد نظره بسبب ما حدث له من تعذيب فغادر سجن السلطة المعادية، ليدخل شكوك سجن الإخوة الأعداء الذين لم يكفوا عن نهش أنفسهم بالاتهامات المتبادلة.

ولا يقترن بإدانة الشك الذي يعشش في النفوس،فيزيدها توحدا وعنفا،سوى إدانة نزعة تقديس الجماهير التي ارتكبت باسمها،ولا تزال ترتكب أبشع الجرائم التي يقوم بها الطغاة،تحت كل الأعلام والشعارات. ولذلك فإن المرة الوحيدة التي يتفق فيها يحيى والبارودي في لحظة المواجهة الحاسمة،هيتلك التي يذهب فيها الثاني إلى أننا يجب أن لا نخضع للنزوات الوقتية للجماهير. وهي نزوات تفهمها يحيى،خصوصا بعد عمله في الورش واحتكاكه المباشر بالعمال،الأمر الذي جعله لا يؤمن كثيرا بخدعة«قيادة» الجماهير هذه لتحقيق الأهداف التي نؤمن نحن بها،فكل مَن هب ودب يدعي أنه يقود الجماهير لمصلحتها التي أدرك بفطنته وبُعد نظره كنهها.

والمنادون بهذا في كل الدول والبلاد يتنافسون في الأهداف المثالية التي يريدون أن يقودوا الجماهير إليها: مجتمعات بلا مشاكل،ديموقراطية كاملة والكل يعمل لمصلحة الجماهير وباسمها،ولا أحد يتفضل ويسأل هذه الجماهير عن كنه ما تريده هي. كلهم يعتبر الشعب مجرد طفل قاصر لا يعرف مصلحته،ويعينون أنفسهم أوصياء عليه بالزلفى وبالقوة،حتى ليصبح الخارج على إرادتهم خارجا على إرادة الشعب،والمعارض خائنا لمصالح الشعب.

ويقاوم يحيى منطق التخوين والوصاية بمبدأ الحرية،المبدأ الذي دفعه إلى وضع أفكار البارودي موضع المساءلة التي انتهت بالثورة عليها،والذي وضعه موضع العدو للدولة التي سجنت البارودي،فظل يقف معه في الخندق نفسه،مدافعا عن الحرية التي طالب بها إخوته الأعداء،فقاوم إغلاق المجلة واستمرار عمليات القبض والاعتقال،بالحدة نفسها التي قاوم بها نواهي البارودي وتعليماته البطريركية:

«هذا المنع بالقوة والإرغام فيه امتهان لقدرتنا على الإرادة والاختيار،وأي امتهان للتفكير والإرادة لا يمكن إلا أن يقابل بالتحدي وبفرض للإرادة. إنـك لا يمكـن أن تحـرم النملـة أصغـر الكائنات من إرادتها كما لا يمكنك أن تمنعها من روح الحياة التي تدفعها للحركة والتناسل والبحث عن الطعام،فكيف باستطاعتك أن تمنع الإنسان،أعظم الكائنات وأقواها،من روح حياته،من إرادته. إنك مهما فعلت،وخيِّل إليك أنك انتصرت،فأقصى ما يمكن أن تكون قد فعلته هو أن تكون قد أجبرت الكائن الحي الإنسان على أن يسلك طريقا قد لا يحب هو سلوكه،ولكنه يفعل هذا فقط لتثبت إرادته ووجوده،لكي لا يحس أن إرادة أخرى قد سيطرت عليه،فالموت عنده أهون من إحساس كهذا».

هل كان موقف يحيى- القناع،أو المؤلف الكامن وراءه،نوعا من الخيانة للقضية التي آمن بها؟ هذا ما رآه الذين هاجمهم،وما يراه الذين ينطوون على العقلية

التي هاجمها والكهنوت الرهبوتي الذي نفر منه ولم نتقبله. لقد انتهت به الممارسة والمواجهة إلى أن الهدف الأول هو الناس الذين سيحققون المبادئ،وأن على الطليعة في سبيل هذا الهدف أن تسخر نفسها لتحقيق أهداف الناس،مهما بدت ساذجة وقصيرة المدى في نظرنا،وأن نعمل على تطوير وعي الناس لا بواسطة الفرض أو القمع،وإنما بتهيئة كل الفرص لكل الناس،كي يغدوا أكثر وعيا،وأكثر تفتحا،وأكثر قدرة على أن يحددوا هم أهدافهم،ويسيروا نحوها بالسرعة التي يرونها تتناسب ومقدرتهم.

وقد انتهى هذا النوع من التفكير بيحيى إلى تصفية وعيه من الاشتراكية الأممية واحدة الصفات،واستبدل بها نوعا من الاشتراكية الإنسانية التي يقترن حلم العدل فيها بنزعة إنسانية لايفارقها احترام حرية الكائن الذي لا معنى لوجوده الحي بعيدا عن إبداعه الذاتي الخلاّق. ولم تكن هذه النتيجة سعيا إلى استئصال الوجود المخالف لأمثال البارودي،وإنما تصفية للوعي من أفكارها،وسيرا في درب مغاير يؤدي إلى الهدف نفسه،الهدف الذي أضاعه البارودي فظل«أعمى يقود» كما تصفه خاتمة الرواية. ولذلك كان الاختلاف معه الوجه الآخر من العداء لسلطة الدولة القمعية التي وضعت يحيى في المعتقل نفسه الذي جمع الفصائل المتعارضة لليسار.

ولذلك فإنه بقدر ما كانت«البيضاء» 1959 إدانة مضمرة لسلطة الدولة القمعية التي وضعتيحيى ورفاقه في السجن،ومخالفة معلنة لطريقة الرفاق في التفكير،وحرصا على تصفية الوعي مما رأى فيه يحيى نوعا من الأصولية الضارة،كانت«العسكري الأسود» سنة 1691 صرخة احتجاج لا لبس فيها على المنطق القمعي للدولة التسلطية،وإدانة معلنة لممارسات عنفها التي وصلت إلى أبشع مستوياتها في السجون التي أودت بحياة بعض الرفاق الأعزاء. وكان من الطبيعي أن ترفض جريدة«الجمهورية» التي نشرت«البيضاء» نشر«العسكري الأسود» فاضطر يوسف إلى تقديمها لمجلة«الكاتب» التي نشرتها في عدد واحد،في شهر يونيو 1961،وذلك قبل صدورها كتابا في العام التالي عن دار نشر صغيرة. وكانت هذه الرواية الصغيرة دفاعا مجيدا عن ما حدث للرفاق الذين وصفتهم«البيضاء» بالفعل والنظام والذكاء والثقافة والإخلاص لهدف وطني نبيل،وهجوما حادا على الأجهزة القمعية التي عملت على انتزاع إنسانية هؤلاء الرفاق،وذلك بواسطة تعذيب رهيب،انقلب على أصحابه الذين فقدوا إنسانيتهم أثناء عمليات التعذيب التي قاموا بها،فانقلبوا إلى وحوش تنهش لحمها هي بعد أن لم تعد تجد ما تنهشه من ضحايا آدمية.

وقد سبق أن كتبت تفصيلا عن«العسكري الأسود» ضمن روايات القمع،كاشفا عن المستويات المتعددة التي تنبني عليها،والأصوات المتنوعة التي تسعى إلى

تجسيدها،خصوصا في رمزيتها الدالة على مأساة المقتولين القتلة،في دراما القمع الذييتخلل وعي المقموع فيعيد إنتاجه على نفسه وعلىغيره معا. وهي المأساة التي تصل بين فاعل القمع«العسكري الأسود»،الذي كان بدوره ضحية لقوة أكبر منه،استغلته،ومارست عليه قمعها بطريقة مغوية،فانتهى به الأمر إلى وحش آدمي،ينهش ضحاياها في تلذذغير آدمي.

وعندما تتخلى عنه القوة التي رعت وحشيته،وينتهي به الأمر إلى فقدان قيمته،ينقلب على نفسه فينهشها ماديا ومعنويا،كما لو كانيعيد في نفسه- وعلى نفسه- إنتاج القمع الذي وقع عليه بالغواية،وأوقعه هو علىغيره في وحشية. ولكييكتمل التمثيل الكنائي،يغدو فاعل القمع مفعولا به لغيره،وذلك في تبادل دور الضحية والجلاد،فيغدو مريضايعالجه الطبيب نفسه الذي كان أحد ضحاياه،وتحدث المواجهة الكاشفة التي تبين عن عمق كارثة القمع حينيتخلل النفوس،فلاينجو منه لا الجلاد الذييغدو ضحية له،ولا الضحية الذي سرعان مايصبح جلادا في دنيا المقتولين القتلة.

والـواقـع أن الذي كتب هذه الرواية- الصرخة التي خرجت كالطلقة،لايمكن أنيُتهم بخيانة أصدقاء أو رفاق الأمس،إذ لميجرؤ كاتب أنيقول ما قاله- متخفيا وراء زمن مغاير،لكنه مشابه في آليات القمع- عن السجون الناصرية في رواية«العسكري الأسود» التي كانت إدانة بالغة الجسارة لما كانيحدث في هذه السجون إلى ذلك الوقت.

ويكفي أن نتذكر أن موجة الاعتقالات الناصرية الكبرى لطوائف اليسار المصري بدأت في أوليناير سنة 1959،وامتدت فترة الاعتقال إلى منتصف عام 4691،ما بين المدارات الوحشية المغلقة لسجن القلعة وسجن القناطر ومعتقل الواحات وغيرها،ولقد كتبيوسف إدريس«العسكري الأسود»،دفاعا عن المعتقلين الذين لم ترع السجون الناصرية إنسانيتهم،وإدانة لممارسات القمع التي احتشدت بها المعتقلات،وتعرية لبشاعة التسلط الذي كانت المعتقلات والسجون براثنه الباطشة بالمعارضين والمختلفين.

ولذلك كانت الجسارة التي دفعت يوسف إدريس إلى نقض«أممية» الرفـاق الذين عـمـل معهـم فـي«حـدتـو» من خـلال أحد فروعـها: مكتب الكتّاب،وتصفية الوعي الذاتي مما رآه تبعية فكرية واتباعا ثوريا،في روايته«البيضاء»،هي نفسها الجسارة التي دفعته إلى إدانة اعتقال هؤلاء الرفاق،وتعرية بشاعة السجون التي رآها بعينيه،والسجون التي رأتها الأجيال التي جاءت بعده،وأولها جيل الستينيات الذي مضى برواية السجن التي دشنتها رواية«العسكري الأسود»،إلى مداها الصاعد في الكتابة الأدبية المصرية.

وكانت نقطة البداية لواحد من الذين تأثروا بكتابة يوسف إدريس في الموضوع،فبدأ من حيث انتهى،ومضى مكتشفا آفاق«تلك الرائحة» التي تجعل من الحياة خارج السجن وجها آخر للحياة داخله،ما ظلت آليات القمع واحدة في كل الأحوال.

أقصد إلى صنع الله إبراهيم بروايته الأولى«تلك الرائحة» التي سجّل فيها تجربة المعتقل في شهادة إبداعية نادرة المثال،وقدّميوسف إدريس لطبعتها الأولى التي صدرت للمرة الأولى في فبراير 1966،مؤكدا أنها رواية موهبة جديدة،ولدت في الغيبة،يقصد إليغيبة المعتقل،وأنها موهبة تؤمن بالإنسان كظاهرة أعظم من كل الظواهر؛ فقد استطاع صنع الله إبراهيم في هذه الرواية القصيرة تكثيف فترة هامة من حياة جيله،فخرج التكثيف صفعة أو صرخة أو آهة منبهة قوية تثير الهلع. «إن تلك الرائحة ليست مجرد قصة،ولكنها ثورة،وأولها ثورة فنان على نفسه. وهي ليست نهاية،ولكنها بداية أصيلة لموهبة أصيلة،بداية فيها كل ميزات البداية،ولكنها تكاد تخلو من عيوب البدايات لأنها أيضا موهبة ناضجة».

ولكن لماذا تأخر نشر«البيضاء» في كتاب من سنة نشرها مسلسلة(1959) إلى سنة 1970؟! أغلب الظن هو شعوريوسف إدريس بالحرج من نشرها،خصوصا بعد أن آذته الاستجابات السلبية لها،بسبب ما فيها من نقد لرفاق كانوايعانون أبشع أنواع التعذيب في السجون الناصرية،فطوىيوسف إدريس أوراق روايته،في خجليمكن تخيله،واندفع في كتابة«العسكري الأسود» التي سرعان ما نشرها سنة 1961،ومضى في كتابة قصص قصيرة عن السجن ما بين سنتي 1691 و 1967،واهتز مع كارثة العام السابع والستين التي جعلتهيعيد النظر في زعامة عبد الناصر الذي كان قد ألمح إلى تسلطه حتى من قبل هزيمة 1967. ويبدو أن التمرد على الهزيمة حرره من بعض تردده القديم في مجابهة كل تسلط،ابتداء من تسلط الرفاق وانتهاء بتسلط قمة الدولة. فكتب مسرحية«المخططين» ونشرها سنة 9691. وهي مسرحية تدين التسلط الذييختزل الناس والوجود جميعا في لونين اثنين: أبيض وأسود،دون وسائط ولا ألوان مغايرة.

وقد أغضبت المسرحية بعض الرفاق،فرأوا فيها تخليا عن الاشتراكية ومعاداة لها،ووضعت أصابع الاتهاميوسف إدريس مع المرتدين والتحريفيين،إلى آخر مايمكن مراجعته في مقال لأمير إسكندر عن المسرحية(مجلة«المسرح» المصرية،حزيران- يونيو 1969). ولكن رفاقا آخرين رأوا في المسرحية هجوما على الأنظمة الشمولية لا الاشتراكية،فأكد صبري حافظ(في مقال نشره في المجلة نفسها)،أن المسرحية تهاجم التسلط بوجه عام،والأنظمة

الاستبدادية البشعة بوجه خاص،والزعيم المستبد بوجه أخص،الزعيم الذييقع في النهاية ضحية لاعتساف النظام الذي رعى تنفيذه وخطط لاستشرائه،فالتسلطيجهز على الضحية والجلاد معا،لأن التسلطينبني على تلك النظرة الأحادية الجانب التي لا تعترف بنسبية الحقيقة،فيجهز على الطاقات البشرية الخلاّقة،وينحرف إرهابه بها عن جوهرها.

وبطل مسرحية«المخططين» هو«الأخ»- الصورة الموازية،أو الصورة المصرية المشابهة لشخصية«الأخ الكبير» في رواية چورچ أورويل(1903-1950) «1984» (الصادرة سنة 1949). ولكن في منحى خاص،لايتصل بمهاجمة الاشتراكية في ذاتها،وإنما بمهاجمة صلف الفكرة التي تختزل الناس إلى لونين فحسب،محرمة كل ما عداهما من الألوان،متجسدة في زعيم لايقبل الاختلاف،يعامل رفاقه معاملة قمعية تخلو من أي معنى للكرامة،ويغويه نفاق الانتهازيين الذين سرعان مايتحولون إلى مراكز قوة تسلبه حتى الكرسي الذييجلس عليه.

والإشارة واضحة في المسرحية إلى الشعب المصري الذييتمثل في جمهور المسرحية التي تبدأ بدعوة المتفرجين إلى اليقظة من نوم الغفلة،والانتباه إلى سطوة الأخ الذييلغي«فكرة أن كل واحديعمل نفسه زي ما هو عايز»، والذيينظر إليه الجميع بوصفه«قائدنا ومعلمنا»،خصوصا بعد أنيعلن نظامه الذي تلخصه كلماته التي تقول:

«لازم العالميتحدد ويتخطط،لازم الإنسانيحدد كل حاجة حتى نفسه،كل شيءيبقى واضح ومفهوم وسليم: الأبيض أبيض والأسود أسود،وده جنب ده لا الأسوديسيح على الأبيض،ولا الأبيضيغرّق الأسود،والخطوط دوغري ومعروف مجراها من البداية للنهاية».

وعندمايكتشف«الأخ» فشل نظامه التسلطي الذي كانيريد به إسعاد الناس،ويرى ما ترتب عليه من توقف الامتداد الخلاق للحياة وغياب السعادة عن الناس،يدرك أن العالم لايمكن اختزاله في لونين فحسب،وأن تنوعه سر ثرائه،وتعدد اتجاهاته علامة تقدمه. عندئذٍ،يعلن تخليه عن ما دعا الناس إليه،وفرضه عليهم فرضا. ولكن مراكز القوة التي خلقها تحول بينه ومايريد،ولا تتردد في القضاء عليه حماية لمصالحها التي كان هو السبب فيها،وقضاء على الحقيقة التي قمعها هو عندما لميكتف بقمع كل صوت مختلف،بل أضاف إلى القمع تقريب المنافقين والانتهازيين الذين لميجد حوله سواهم في صلف تسلطه.

والمسرحية تناقش علاقة عبد الناصر بمراكز القوى التي خلقها من ناحية- ولذلك مُنعت المسرحية من العرض ليلة افتتاحها سنة 1971،وظلت ممنوعة من العرض إلى أن أخرجها أحمد زكي على مسرح الطليعة للفرقة النموذجية بالثقافة الجماهيرية سنة 1985،وذلك بعد وفاة عبد الناصر(28 أيلول- سبتمبر 1970) والسادات(تشرين أول- أكتوبر 1981) - تناوش المسرحية،من ناحية أخرى،التسلط الإيديولوچي للنظرية التي تتجسد في شخص،فيغدو هو إياها،كما تغدو إياه،في المدار الأصولي المغلق الذييجعل من تسلط«الأخ» - في صحوته- صورة أخرى من البارودي الذي ظل- من حيث هو رمز- «أعميقود» ولايمكن أن تؤدي قيادته إلا إلى كارثة،يكون هو من بين ضحاياها.

ويبدو أن انفتاح الهامش الديموقراطي،هونا،بعد كارثة هزيمة 1967،مضافا إليه ما نشرهيوسف إدريس ضد التسلط بوجه عام،شجعه على نشر«البيضاء» في كتاب سنة 1970،بعد أشهر من نشر مسرحية«المخططين» التي انطوت على بُعد مشابه. ولكن كما استفزت«المخططين» بعض الرفاق،فهاجموا ردتها،أثار نشر«البيضاء» في كتاب رفاقا آخرين فهاجموا ما أسموه تبريرها الكاذب.

- 3-

لم تنفصل الإدانة الإبداعية لسلطة الدولة القمعية،من حيث الوظائف المنوطة بالروايات والقصص القصيرة،في سياق كتابةيوسف إدريس،عن القصص القصيرة الموازية التي تناوش استبداد الحاكم الذييجلس على قمة الهرم القمعي للدولة التسلطية التي احتكرت مصادر القوة والسلطة في المجتمع لصالح النخبة العسكرية الحاكمة،وذلك عن طريق اختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية تعمل بوصفها امتدادا لأجهزة الدولة.

وأضيف إلى ذلك ما تقوم به هذه الدولة من اختراق للنظام الاقتصادي الذي تلحقه بها،سواء عن طريق التأميم أو الهيمنة البيروقراطية على الحياة الاقتصادية. ولا تنفصل عن ذلك شرعية نظام الحكم في الدولة التسلطية التي تقوم على استعمال العنف والإرهاب أكثر من الاعتماد على الشرعية التقليدية. ولذلكيقترن النظام السياسي لهذه الدولة بعدم وجود انتخابات لها معنى،وعدم وجود دساتير فاعلة،وتجميد الحقوق المدنية،أو تعليقها،وتحويل نسبة عالية من الدخل القومي إلى الإنفاق على الأجهزة القمعية لهذه الدولة.

وأضيف خاصية رابعة تتصل بالرسائل الإيديولوچية التي تبثها هذه الدولة،بهدف تأكيد معنى الإجماع الذييستند إلى مايراه الحاكم،وإقرار معنى اليقين الملازم لأفكاره،أو الأفكار المنسوبة إليه،والإلحاح على مركزية القيادة التي تدور حول

شخص الزعيم الملهم،والتضحية بمبادئ الحرية في سبيل قواعد الوحدة،وتأسيس التراتب الهرمي بين القيادات والمؤسسات بوصفه الوجه الآخر للتراتب العسكري،ومن ثمَّ إلزام المرءوس بالطاعة المطلقة للرئيس،في كل مستويات العلاقات الاجتماعية والسياسية،وذلك بالمعنى الذييؤسس البطريركية في المجتمع كله.

ومن الواضح أنيوسف إدريس بدأ معجبا بشخصية عبدالناصر الذي حقق انتصار العام السادس والخمسين،وخرج من حرب السويس زعيما مظفرا للأمة العربية كلها،وهي الحرب التي كتبيوسف إدريس في سياقها مجموعة«البطل» التي صدرت طبعتها الأولى عن دار الفكر سنة 1957،مؤكدة اتحاد كاتبها بالموقف النضالي الذي جمع ما بين صفوف الكتَّاب والفنانيـن على اختلاف اتجـاهاتهـم وأساليبهم. وظـليوسـف إدريس متعلقًا بفكرة«البطولة» نفسها،مؤكدا- في إحدى قصصه- أن البطل لايولد وحده،البطليخلق،ولابد كييوجد ويعيش أنيترعرع في ظل إحساس عام بضرورة البطولة،بروعة البطولة،بتفرد البطل. (أنا سلطان قانون الوجود).

وقـد دفعــه هـذا الإيمـان إلى أن كتب فـييومياته قبيــل الاستفتــاء على انتخاب رئيس الجمهورية،استحث قراءه على التصويت لصالح عبدالناصر في انتخابات الرئاسة: «فجمال عبدالناصر،فيما أرى،فوق رئاسة الجمهورية وكل المناصب الرسمية. إنه قبل أي شيء زعيم شعب آمن بقضية هذا الشعب. فالمسألة- في رأيه- ليست انتخاب رئيس الجمهورية،المسألة أنينتخب الشعب نفسه،وإرادته وزعامته.أنينتخب أمانيه ومستقبله.. فهو انتخاب الحياة نفسها». (الجمهورية 15 مارس 1956 ص20).

وقد كان هذا الإيمان بالبطولة جانبا من الإيمان بضرورة القيادة،وأن القيادة عملية انتخاب حتمية،تقوم بها الجماعة تلقائيا،فتنتدب منها منيغدو لها قائدا،أوينتدب منها واحد نفسه لكييغدو رأسا للجماعة. وكان ذلك المضمون الرمزي لقصة من قصصه المبكرة«الرأس» (8591) التييرقب فيها الراوي الصبي سربا من الأسماك،منطلقا إلى الأمام في إحدى الترع،فيلاحظ إصرار كل أسماك السرب على المضي في المسار نفسه الذييتخذ شكل المثلث،والذييحتل موضع الرأس فيه واحد من أفراد السربيبدو أشبه بالقائد أو الزعيم.

ويقوم الصبي بتجربةيبعد بها القائد عن مساره،مغريا إياه بفتات الخبز،فيستسلم القائد للغواية،ولكن السرب لايتوقف،ولا تتغير سرعته،بليمضي في اتجاهه،مخرجا من بينه قائدا جديدا. وتتغير أوضاع

المقدمة،لكن بما لايعرقل المسيرة،وحتى عندمايعود القائد القديم إلى المسار،محاولا استعادة موقع المقدمة،بعد أن استسلم لغواية فتات الخبز،فإن بقية أسماك السرب تدفعه إلى الوراء،وتفرض عليه التقهقر إلى أنيقنع بموضع جديد في نهاية السرب.

والقصة تمثيلية في دلالتها على القانون الحتمي للزعامة،فمايحدث في عالم الحيوانيحدث في عالم الإنسان الذي لايمكن أن تمضي مجموعاته أو شعوبه في طريقها الصاعد منغير زعامة،وتدفع مَن تنتخبه إلى المقدمة،وعندماينحرف هذا القائد عن دوره،نتيجة أشكال الغواية المتعددة،تنتقل القيادة منه إلىغيره ممنيمكن ترشيحهم لقيادة الركب.

ولكن هذا الانتخاب الطبيعي لايحدث في كل الأحوال،خصوصا عندما تتقلص حرية أفراد السرب،أو تصادر هذه الحرية في مدار مغلق لدولة تسلطية،يحتل قمتها مَن لايقبل أن تنتقل منه السلطة إلىغيره حتى في حالات عجزه أو انحرافه أو خطئه الكارثي. و«قصة ذي الصوت النحيل» التييرجع تاريخ كتابتها إلى شهر ديسمبر سنة 1962 (المنشورة في«الجمهورية» - 20 مايو 1963،إرهاص بذلك،خصوصا من حيث دلالتها على إمكان تسرب طبائع الاستبداد إلى شخصية الزعيم الذييجد مَنيدفعه إلى التسلط الذي تتردد أصداؤه في المجتمع كله.

والقصة أقرب إلى المونولوج الدرامي الذي تؤديه شخصية مهتزة نفسيا،تنتسب إلى الطبقات العليا القديمة التي سحقتها اندفاعة الثورة الجماهيرية التي دعت إلى إلغاء الفوارق بين الطبقات. والفضاء الرمزي للقصة للعمارة التييتعاطف فيها سكان الأدوار العليا مع البطل الذييغدو امتدادا لهم بمعنى من المعاني،وذلك على النقيض من«السكان اللي تحت» - السكان الذين أشار إليهم نعمان عاشور(1918 - 1987) على سبيل الانحياز في مسرحية«الناس اللي تحت» (1956). ولكن البطل ذا الصوت النحيل لاينحاز إلى«الناس اللي تحت»، لأنهيراهم خطرا على أمثالهم،فهم كثيرون،«في الشقة الواحدةييجي خمسين نفر،كتير قوي زي النمل،لو شفت عنيهم.. عيونغويطة إذا بصيت فيها.. تبلعك». وهم لايكتفون بالسلوك العدائي لـ«الناس اللي فوق»، بليتصرفون كما لو كانت العمارة(البلد) كلها ملكهم وحدهم،وذلك في مدى الدلالة على تغير علاقات الملكية- «كليوم تأميم» - التي أودت بنفوذ الطبقة التيينتسب إليها ذو الصوت النحيل الضائع في زحمة الأصوات العالية لهؤلاء الذين استولوا على العمارة(البلد). ويوازي صعود أصحاب الأصوات العالية،من ضجة استبدادهم بالعمارة،صعود استبداد مَن نصّبوه عليهم،قائدهم الذي تزايد تسلطه،فأصبح الآمر الذي لايُرد له أمر،ولايختلف معه أحد،ما ظل

له مثل هؤلاء الأتباع الذين سلطوه على أنفسهم وعلىغيرهم،والذين صاروا مثله في التعامل مع ذوي الأصوات النحيلة:

«مش كفاية هو علينا.. هو فاكر نفسه كل حاجة! هو فاكر أن أي حاجة عايزيعملهايقدريعملها! هو فاكر إن الناس رغيف عيشيفضليقطعه بالسكينة حتة حتة لغاية مايخلّص عليه! هو عايزيعمل مننا بني آدمين زي الحيوانات منغير إرادة،ممكنيسوقها زي ما هو عايز! بيسلطهم علينا.. السكان اللي تحت بيسلطهم علينايراقبونا وياكلونا».

وظاهر القصة دفاع عن رمز مقموع من رموز«الناس اللي فوق» نتيجة تحولات الثورة التي قلبت التراتب الطبقي للمجتمع،واستبدلت ركاب«السبنسة» بركاب الدرجة الأولى،استخدمنا الاستعارة التي جعلها سعدالدين وهبة(1925 - 1997) عنوانا لمسرحيته الشهيرة«السبنسة» (1963) التي كانت تجسيدًا للتغير الجذري في أوضاع العلاقات الطبقية لسكان«المحروسة» (1961).

ولكن معنى الدفاعينداح في سياق أعمال الكاتب الذي انحاز إلى«الناس اللي تحت»،فتختفي دلالاته المتعاطفة مع طبقة آفلة،لتبقى دلالة التسلط الذي تنتقل عدواه من الفرد إلى الجماعة،خصوصا عندمايغدو هذا الفرد زعيما بطريركيايَنفي إرادة البشر،ويعاملهم كما لو كانوا أشياء أو حيوانات. فتكون النتيجة قرينة دلالة الظلمة التي تملأ المشهد المونولوجي للقصة كلها،ويحدث ذلك عندمايتعاهد المكان الرمزي للعمارة على زمن الأداء،مرجعا صوت البطل: «كنت هناك. وكانت الدنيا ليلا أسوديخيف.. مليئا بالأشياء التي تخيف».

هذا«الخوف» الذييبسط حضوره والذييدفع إلى البوح،أو إلى ضرورة إنطاق المسكوت عنه من الكلام المقموع،يتحول من دلالة الخصوص إلى العموم،وذلك بمايكسبقصة«ذي الصوت النحيل» دلالة إرهاصية،دلالة تتزايد وضوحا في علاقات التتابع التي تضيف إليها القصص اللاحقة،خصوصا تلك التي تناوش بكنائياتها الرمزية هدفين معا: «الشعب» الذييُستلب باستبداد الزعامة،و«الزعامة» التي تتسلط على شعبها،فتكون النتيجة- في النهاية- الكارثة التي تحيل الأحلام الواعدة للناس«اللي تحت» إلى كوابيس مرعبة.

أما«الشعب» فتتوجه إليه قصة«حمال الكراسي» المكتوبة في أواخر 1968 (والمنشورة في مجلة«المجلة» القاهرية،فبراير 1969)،بعد كارثة العام السابع والستين التي أحالت الأحلام القومية إلى كوابيس لم تنج من آثارها الأمة العربية إلى اليوم.

والقصة بنية كنائية رمزية،أليجوريا،بطلها رجلAllegory عجوز،نحيف،معروق،هش،صنع العرق على جسده ترعا ومصارف وأنبت شعرا وغابات وأحراشا،تنطق ملامح وجهه بالطيبة رغم كثرة ما فيه من تجاعيد،لا عمر محددا له لأن عمره من عمر«الناس اللي تحت»،صوتهينطق تعوده على الطاعة وذلة السؤال. عاري الجسد لايغطيه إلا حزام وسط متين،يتدلى منه ساتر أمامي وخلفي من قلوع المراكب.

غريب على القاهرة والعصر كله لأنهيختزل تاريخ القاهرة والعصر كله في تجذره الذييرجع إلى عهد الفراعنة: «بتاح رع». ومعجزته الكبرى أنهيحمل كرسيا هائلا،يغوي أحلام طالبي السلطة كأنه مؤسسة،ضخما فخما مهيبا،يكاد مَنيراهيخرّأمامه. والكارثة أن لا أحدينتبه إلىغرابة الكرسي الذي لايقل وزنه عن الطن،وربما أطنان،أويلتفت إلى العجوز النحيل الهش الذييحمل الكرسي،ويتحرك به في أكثر شوارع القاهرة وميادينها ازدحاما،إلى أنيقف أمام الراوي ليسأله عن العم: بتاح رع؟. ويتأمل الراوي الكرسي العظيم الذي لميصنع مثله،والمكتوب عليه أنه لحامله وحده،يتربع فوقه طول عمره،ويورثه لأبنائه حينيموت. ويخبر الرجل العجوز بالمكتوب على الكرسي،ويؤكد له أن الأمريعني ملكيته للكرسي وليس حمله. ولكن العجوزيطلب من الراوي«أمارة» كييصدقه،والراوي لايملك«أمارة». ولذلكيتركه العجوز في عجزه،ويمضي في طريقه الأبديغير عابئ به،ما ظل لايعرف«الأمارة» أو الكلمة السحرية التي تحيل الحمال إلى مالك،مستبدلة بوعيه المذعن،المستلب المقموع،وعيا متحررايدرك حقه فيمايحمله على كتفيه،بل ملكيته له.

وسخرية القصة من الشعب«المعلم» أو«الملهم» أوضح من أن أشير إليها،خصوصا ماينسرب منها إلى«المثقف» الذييشعر بعجزه عن الفعل،وعدم قدرته على تغيير وعي هذا الشعب،وتحريره من استلابه وخنوعه الذي جعله مستمرا على ما هو عليه منذ أقدم العصور،مطيعا حتى ممنيسلبه حقه،ويقوده إلى الكارثة.

هذه الكارثة تشير إليها قصة«العملية الكبرى» (المنشورة في جريدة«الأهرام» القاهرية- 25 تموز- يوليو 1969)، التي بدت لنا كالقنبلة حين قرأناها للمرة الأولى،وأدركنا مغزاها على الفور في احتدامغضبنا على عبدالناصر الذي جعلناه مسؤولا عن كارثة حزيران(يونيو) 1967.

والدكتور أدهم- قناع عبدالناصر في القصة- جراح كبير،حجرة العمليات هي مهبط الوحي عنده وقدس الأقداس،وحضوره الطاغي قرين شهرته«كرئيس

لايرحم» ترتجف له الأوصال إذا حضر وإذاغاب،فهو«الإرادة الكبرى والعقل المفكر». ومَن معه- جميعا- أدوات فييد الإرادة التي تصنع بهم ما تشاء. و«ويل لمنيفكر في الاحتجاج... فمعنى هذا نهايته».

ولذلك أصبح رضا الدكتور أدهم«من رضا الله،الله المتجسّد بكل قواه وخيره وكماله». وتلميذه الشاب عبدالرءوف- نائب الجراحة- يتطلع إليه«باعتباره قائده». وسعادته القصوى في تبعيته له«وليس مثلها سعادة تلك التييجد الإنسان مبدأه فيها، وقد تجسّد على هيئة قائد وعقل أكبر».

وتبدأ الكارثة عندمايقرر الطبيب الأستاذ الكبير في عجلة ودون استعداد،أنيجري عملية جراحية تشبع مزاجه الخاص،وذلك من حيث هو جراح أصبح «لايزاول الجراحة لشفاء الآخرين بقدر ما أصبحيزاولها لفن الجراحة نفسه،ليضيف إلى أمجاده فيها مجدا جديدا». ويندفع الأستاذ مع أوهامه،مستهترا فيغروره بالحالة التي أمامه،خالطا دور الجراح بدور الساحر القديم،مستبدلا بالعالم الممثل الذييستهويه الإعجاب بمايؤديه من أدوار،فتكون النتيجة مروعة،انفجارات دموية تندفع من شرايين السيدة النحيفة التي أسلمت مصيرها للأستاذ الكبير الذي لايعنيه من أمرها شيء،فهو لايفكر في أمثالها بقدر مايفكر في مجده الشخصي.

ويضطرب الجميع عندما تتفاقم الكارثة،وتتكفل الفوضى والارتباك بإحالة حجرة العمليات إلى مكان انتهى منه النظام تماما،مليء بالصرخات العصبية والتخبط والجري في كل اتجاه،والتعثر في كل خطوة،ولا أحديصدق مايدور حوله كأنهيحدث في منطقة ما وراء العقل،خصوصا بعد أن انقلب أمل إنقاذ المريضة إلى كابوس،معلق كالسيف على رقاب الجميع الذين أدركوا أن المريضة في طريقها إلى الموت. وعندئذٍ،فحسب،ومع وقع الكارثة،يدرك الطبيب الشاب أن النتيجة كانت محتومة منذ البداية،منذ أن أصبحت العمليات وأصحابها،وهمغالبا من الفقراء الذين بلا حول،ميدانا لإثبات القدرة والأستاذية.

ولكنيفر الطبيب الشاب من وطأة إدراكه،وصدمة وعيه،فإنهيتغلب علىالمـوت بالحيـاة،ويندفع إلى ممارسة الجنس مع الممرضة التي تركوها معه في جوار المريضة المحتضرة،كما لو كانيستبدل الإيروس بالثاناتوس،كي تشتبك إغماءة النهاية بإغماءة البداية،لحظة خروج الحي من الميت والميت من الحي.

الطريف أننا لم نستغرب- وقت قراءة القصة- المبالغة في التصميم الرمزي،خصوصا في مشهد الجنس الأخير،ربما لأننا كنا لا نزال نبحث عن أمل،ونجد في انقشاع أوهام الطبيب الشاب موازيا لانقشاع أوهامنا حول

زعامة القائد الواحد الأحد،وفي انبثاق الحياة(الإيروسية) من الموت(الثاناتوس) مايوازي انبثاق الأمل في إمكان جديد،إمكان تباركه المريضة المحتضرة التي ظهر على ملامحها شيء كالابتسامة،ابتسامة مندهشة قليلا كابتسامة طفل تتفتح عيناه لأول مرة على الحياة فيدهشه مايرى.

وكان ما رأيناه في هذه القصةيدهشنا،ويشفيغليلنا من العملية الكبرى(للعام السابع والستين) التي انتهت بكارثة الهزيمة الفاجعة،الهزيمة التي لم تترك لنا سوى أمل شاحب فيغد،قديأتي أو لايأتي في الزمن الممتد من الرماد إلى الورد. ولذلكغضضنا الطرف عن ما تنطوي عليه نهـاية العمليـة الكبـربمن إسراف في استكمـال دلالات الأمثـولـة،والمضي بها إلى مايبعث الأمل المقرون بالتمرد على الأستاذ القائد الذي كنا- مثليوسف إدريس- ننطوي على مشاعر متعارضة إزاءه،لكننا لم نغفر له قط«العملية الكبرى».

ويبدو أنيوسف إدريس كان قد فقد إيمانه نهائيا ببطولة عبد الناصر في السنة التي كتب فيها«العملية الكبرى» التي كانت بمثابة الذروة في عملية ذاتية لتصفية الوعي من رواسب عبادة البطولة،أو نوعا من«عودة الوعى» إذا استعرنا عنوان كتاب توفيق الحكيم(1898-1987) الذى ظهر بعد أن ذهب عبد الناصر،وتغير الزمان بمايسمح لنقض الزمن الناصرى،وقد ترتب على تصفية الوعي الحسم الفني في النظر إلى شخص الزعيم الذي أصبح حضوره الطاغي قرين استبداد الحاكم بالمحكومين،وغياب الديموقراطية التي تعني التعددية الفعلية والتنوع الخلاّق الذيينبني على ممارسة حق الاختلاف.

وأخيـرا،إحـلال الإجمـاع محـل الاختلاف،والخـوف محـل الثقة،ورعب المعتقلات التي ظلت مفتوحة الأبواب،منذرة بالعقاب للمخالفين جميعا. وتحمل قصة«الخدعة» (المنشورة في الرابع من نيسان(إبريل) 1969 بجريدة«الأهرام» قبل«العملية الكبرى» بحوالي ثلاثة أشهر) البدايات المتصاعدة لإسقاط الهالة من حول الزعيم الذي لايجرؤ أحد على معارضته،البدايات التي انتهت- فيما أتصور- إلى الصياغة الحاسمة لقصة«العملية الكبرى».

والزمن الذييتعامد على المكان في قصة الخدعة هو زمن الما بين. ليس زمن الظلمة التي تفرش فضاءقصة «ذي الصوت النحيل» وإنما هو زمنيشبه الزمن الذي تنتهي به قصة«العملية الكبرى»، حيث اللحظة التي هي أول البداية ونهاية النهاية،على المكان الذي كشف فيه ظلمة الليل بسبب ضوء قمر ما،ينشر سلاما فضيا،موحيا بإمكانات الرؤية المقترنة باكتشاف وجه الحقيقة التي كانت مختفية تحت وطأة ظلمة الليل أو ظلمة الوعي بلا فارق كبير.

وفي مرآة هذا الليل المضيء بنوره الخافت،أمر مرآة الوعي التي تنقسم معها الذات على نفسها،فتغدو ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها،تظهر«صورة رأس آخر.. رأس طويل ممتد إلى الأمام» يشبه«رأس جمل» يطارد حضور الوعي،فيبعث فيه الخوف الذيبدفع صاحبه إلى الفرار. لكن حضور الرأس لاينقطع،يظل ثابتا ثبات عينيه: الكبيرتين،المحدّقَتين،المراقبتين،المتربصتين،المحايدتين،المخترقتين لكل مايقع في مدى رؤيتهما،كأنهما الامتداد الطبيعي للشفتين الضخمتين المنفرجتين،بل المفتوحتين كأنما تنوي ابتلاع كل شيء،كاشفتين عن أسنان مطبقة،محكمة،لايفلت منها شيء.

ويتكرر ظهور العينين والشفتين مع الرأس نفسه،تحت«دش» الاستحمام،وأثناء قراءة الجريدة التيبطل منها،وفي زحام الأتوبيس،وفي الطرقات،فيعتاد الناس وجوده الذي لايكف عن الظهور،ويحملونه في وعيهم دون تفكير،تماما كمايحمل حمّال الكراسي مصيره كالقدر،دون دهشة،أو مساءلة،وذلك إلى الدرجة التي جعلت حضوره عنصرا متكررا من تكرار كل شيء،عنصرا لا تمضي الحياة دونه،بحيثيغدو الأمر كارثة إن لميظهر:

«وماذا نفعل ونحن قد أصبحنا لا نحيا الحياة أو نزاولها لأننا نريدها، وإنما لأنهيطل علينا كلما شرعنا في عمل شيء أو مزاولة الانفعال؟ لولا إدراكنا أنه سيطل لما أقدمنا أبدا على شيء».

ولا أذكر عدد المرات التي قرأت فيها هذه القصة،لكنني أذكر،في المرات الأخيرة من قراءتها،أن الأسئلة التيطرحها الراوي على نفسه،خصوصا عن إمكان الحياة فيغيبة رأس هذا الجمل كُلِّي الحضور،لا تزال تدفعني إلى استرجاع قصيدة الشاعر اليوناني السكندري قسطنتين كفافيس(3681- 3391) «في انتظار البرابرة».

وهي قصيدة عن الإمبراطورية التي جاءها نبأغزو البرابرة لها،فعاشت مع خطر الانتظار،مستعدة لمجيء البرابرة،وتغلغل رعب الانتظار في كل شيء من حياتها،ومع تكراره أصبح بعض الحياة التييحياها الجميع،وعنصرا ملازما لاستمرارها.

لكن،فجأة،يأتي قوم من الحدود،ويقولون: ليس هناك برابرة. فيرتبك كل شيء،وتختل صيرورة الانتظار المرعب الذي أصبح ناموسا للوجود،فتخلو الشوارع والميادين بسرعة،وتكتسي الوجوه بالجهامة،ويعود كل إنسان إلى

بيته مثقل الفكر،وتنتهي القصة بالسؤال: «والآن ماذا سنصنع بدون البرابرة فقد كانوا نوعا من الخلاص؟!».

والبطل في قصةيوسف إدريسيطرح على نفسه،مفردا بصيغة الجمع،أسئلة من هذا النوع،فقد تعود الناس على ظهور رأس الجمل الذي أصبح حضوره المرعب بعض حياتهم،ومحور وجودهم،فلا فعل ولا حركة ولا نية أو رغبة في الفعل - الحركة إلا من منطلق حضور الرأس المخيف،والإيمان المطلق بأنه لابد أنيظهر ويحضر،بحيث تكون الكارثة لا أنيظهر،وإنما أن نستيقظ ذاتيوم فنجده لايظهر: «أي مصيبة ساعتئذ،وأي ضياع!». لقد أصبح رعب الحضور الطاغي لرأس الجمل سُدَى الحياة ولحمُهَا،في الوعي المقموع المهوّس بحضوره بحيث لميعد للحياة نفسها إلا هـذا الحضـور للكـائن الذييتطلع إلى الأمام ولايتحرك: «لايغضب ولايرضى،لايحفز ولايثبت،لايفعل شيئا إلا أنيُطل،مجرديطل».

ولقد وجد ب. م كربر شويك في كتابه عن«قصصيوسف إدريس القصيرة» أن هذه القصة تشير إلى الحضور المخيف لجمال عبدالناصر،وأن مسمى الجمليومئ إليه،وذلك بحكم تكرار الأحرف نفسها،كما وجد في الرمزية التي تنطوي عليها القصة هجاء لاذعا للتواجد الشامل لعبدالناصر الذي كانت صوره موجودة في كل مكان،كأنها الوجه الآخر لتدخل أجهزته الأمنية في الحياة الشخصية للمواطنين الذين ظل المثقفون منهم في رعب مقيم من المراقبة التي كانت تنتهي بهم إلى زنازين المعتقلات الناصرية البشعة.

ولذلك تستنكر القصة بطريقتها الرمزية الحضور القمعي لهذا الرأس الذي تحول إلى مراقبة كلية مطلقة في الداخل والخارج،داخل الفرد وبين الجماعة،في الماضي والحاضر والمستقبل الذي بدا محاصرا بحضوره. والدلالة المضمرة لهذا الاستنكار هي أنه لا إمكان لمستقبل فعلي إلا بالخلاص من الحضور القمعي لرأس هذا الجمل،والدخول في مخاطرة إمكان الحياة منغير وجوده بكل احتمالاتها،فأيا كانت هذه الاحتمالات فإنها سوف تظل قرينة الحضور الحر دون مراقبة أو عقاب قمعي معلق كالقدر.

وبداية ذلك هي تصفية الوعي التي تقوم بها قصة«العملية الكبرى» التي تصل بمبدأ الرغبة المتجسّد في«الخدعة» إلى ذروته التي تمتد احتمالاتها الواعدة في لحظة المابين التي هي اللحظة التييتمرد فيها الابن على الأب،مدركا أنه لا حضور فاعلا أو كاملا أو مستقلا له إلا بقتل الحضور الرمزي للأب الذييعوقه عن التحقق الكامل والمستقل. ولاينفصل هذا البعد الدلالي عن المعنى الرمزي لفعل قتل الأب في رمزيات التحليل النفسي عند سيجموند فرويد(1856-

1939) خصوصا حين لايكتمل حضور أوديب النقيض إلا بتدمير اسم الأب والخروج على ماينطوي عليه الاسم من معاني سجن النسق الجامد والنظام الثابت الذي لابد من تفجيره.

وتؤدي قصته«الرحلة» (المكتوبة في الخامس من حزيران- يونيو 1970،كأنها استرجاع لمرارة هزيمة العام السابع والستين،وتمرد مطلق على حضور الاسم الذي اقترنت به الكارثة) الشعائر الرمزية لقتل الأب في هذا الأفق الدليل،مستغلة كناية الرحلة التي هي سفر،والسفر تَحوّل وتبدل وانتقال من حال إلى حال،على مستويات الزمان والمكان والمعرفة على السواء.

وقصة«الرحلة» مونولوج طويليؤديه الابن الذييصحب أباه(الذي أخذت أعضاؤه في التعفن) إلى حيث الحرية المطلقة،حيث لايوجد سواهما ومن بعدهما الطوفان. وفي الرحلة لا نستمع إلا إلى صوت الابنيكشف عن علاقته بالأب،ابتداء من اعتماده المطلق عليه،كييشعر بالأمان،أحلى وأعذب وأمتع أمان،مرورا بإرادة الأب التي أرادت أنيكون الابن صورة لها،تقليدا محاكيا لحضورها،إلى درجة التطابق،وانتهاء بالخوف من الأب الذيغدا رمزا للسلطة القمعية التي ظلت تثير الخوف في النفس.

ويعي الابن في النهاية،خصوصا بعد ممارسته التمرد على القيود التي كانت تشده إلى الحضور القمعي للأب،في كل الأحوال،كأنه نقطة البداية والنهاية اللتين تتبادلان الموقع في علاقتهما بالجذر أو القيد نفسه. ويفصم التمرد مبدأ التطابق،وننتقل من صيغة«كل ما أردته فيك،وأردت أن أكونه،هأنذا الآن فيه» إلى صيغة«أنا النبات الذي تحرر وانطلق». وهي صيغة تؤكد معنى الابتداء الذيفارق الجذر،كييغدو مختلفًاعنه،في الأفق الذي تؤكده صرخة الابن:

«أريد أن أبدأ،حتى نهايتي أريدها بداية،فأنا لا أحب النهاية. النهاية سخف وضيق أفق. ما أروع أن نبدأ دائما،وأن نبدأ بأن نبدأ،وأن تكون البداية بداية لبداية أجدّوأمتع».

هكذا،ينفصل الابن عن الأب،ويتحقق الموت الرمزي للأب الذييؤدي إلى بداية حياة الابن القمعية التي تكرر نفسها في المقموعين من اتباعها،أو رعاياها،أو أبنائها،بعيدا عن التسلط وسجن التطابق في الهوية. فتتخذ البداية معنى الاختلاف الذيفتح أفق الحرية على أوسع مداه،خصوصا حينيؤكد تصاعد المونولوج- مع تدفق تيار الوعي- علامات الموت الرمزي الكنائية،فساد الرائحة،الصمت الأبدي والسكون.

وتقترن علامات الموت الرمزي بارتفاع نبرة إعلان الانفصال،أو النهاية،حيث النهاية التي تغدو بداية،مفرق الفصول الذييستبدل بالموت الحياة: «لابد أن تنتهي أنت لأبدأ أنا». وتأتي الخاتمة بقرار الابن الذييترك جثة الأب في العربة التي استحالت قبرا ولحدا،ليكمل الطريق بعيدا عن كل مايقترن بحضور الأب،متحررا من كل مايذكره بحضوره القمعي،ويمضي إلى الأمام،حزينا للفراق:

«ولكني،وهذا هو المؤلم،سعيد بالخلاص منك،سعيد أني تركتك وتركت العربة لك. سعيد أني حتى على أقدامي أسير،وأستنشق الهواء،الهواء النقي الذي ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة الغالية. رائحتك».

هذا الهواء النقي الذي تشير إليه نهاية القصة هو هواء الحرية التي طالما كتب عنهايوسف إدريس في أعماله الإبداعية ومقالاته الفكرية على السواء. وهي حرية بقدر ما كانت تعني المسؤولية،من حيث الوعي بواجباتها ومتطلباتها وتضحياتها،كانت تعني التمرد الأبدي على كل شكل من أشكال التسلط على أي مستوى،وفي أي مجال،ابتداء من تسلل جمود الرفاق الجامدين الذين لايعرفون سوى الأبيض أو الأسود،منغير توسطات بين اللونين في حديتهما،ولايقبلون الاختلاف معهم أو عنهم،في أصوليتهم التي لا فارق فيها بينيمين ويسار،وانتهاء بتسلط الدولة القمعية التي لا تكف عن تهميش أو احتواء أو تدجين أو استئصال المخالفين لها والرافضين لتوجهاتها. وما بين البداية والنهاية،أو ما بين النقيضين اللذينيعاني منهما ليبراليو اليسار كما لو كانوا واقعين ما بين المطرقة والسندان،أكديوسف إدريس مبدأ الحرية،قائلا فيمايشبه الصرخة:

«إن الحياة تمرد خلاق على قوانين الوجود،والإنسان تمرد خلاق على الحياة نفسها،وبالتالي على الوجود. والمغزى الرئيسي لهذا التمرد الخلّاق هو الحرية. إنها ليست كلمة. إنها إكسير الحياة وأصلها. وإطلاقها الكامل هو أقل مطلبيمكـن للإنسـان أنيتبناه. وهؤلاء الذينيسمـون ما أقوله بالفوضوية لايحترمون الإنسان في أعماقهم،ويعتبرون أنه سارق وزان بطبعه،وأنه لولا النظم والقوانين لماتت الإنسانية،في حين أن النظم والقوانين هي التي تقتل الإنسانية،لأن الإنسان أسمى من كل ما وضعه من نظم،وليس أبدا شريرا بطبعه. إنما هو إنسان بطبعه،بل إن الذييحيله إلى شرير هي النظم والقوانين التييكبل بها».

ولكن لا تدفعناغواية الحرية إلى الاستطراد في الحديث عنها،علينا العودة إلى التحليل النصي للقصص التي تدور حولغيابها،بسبب الحضور القمعي للسلطة

الأبوية للزعيم أو القائد أو رئيس الدولة،وملاحظة أنه كما كانت المراوغة الرمزية لقصة«الخدعة» تنطوي على العلامات التي تشير إلى الحضور الطاغي لعبدالناصر،في قرينة التشابه بين كلمتي«الجمل» و«جمال» في الإيماء الدال،كانت المراوغة نفسها في قصة«الرحلة» منطوية علي علامات موازية: طول ساقي الأب،الأنف الطويل،طريقة الملبس اللائق والمناسب الذي لميكن بالغالأناقةيوما.

وقد كانت هذه العلامات تؤدي دورها في العلاقات السياقية المتجاوبة للدلالات في اتجاه الإشارة إلى الأسئلة التي انتهت بها قصة«الخدعة»،والتي جاءت قصة«الرحلة» نفسها لتجيب عنها بواسطة الأداء السردي لشعيرة القتل الرمزية للأب،الذي سرعان ما مات المرموز إليه بعد هذه القصة بأشهر معدودة،تحديدا في الثامن والعشرين من أيلول الأسود(سبتمبر) 1970.

وسواء وافقنايوسف إدريس على رؤيته الإبداعية للحضور الطاغي لشخصية عبدالناصر،أو لم نوافقه،أو رددنا هذا الموقف إلى الوجه السلبي من علاقة التضاد العاطفي التي كانت تربطيوسف إدريس والكثيرين من أبناء جيله بالحضور الطاغي لزعامة عبدالناصر،فمن المؤكد أن قصصه القصيرة في هذا الاتجاه كانت تكشف عن جسارته الإبداعية،وذلك بالقدر الذي كانت تكشف به هذه الجسارة عن تمرده على رمزية الحضور المتسلط للدولة الناصرية،ممثلة في قائدها الذي قمع حرية الاختلاف معه أو عنه.

ولذلك كانت المناوشة الرمزية للحضور المتسلط لقيادة عبدالناصر الوجه الآخر من المناوشة المباشرة لسجون عبدالناصر التي كانت المدار المغلق لممارسات العنف الوحشية التي قامت بها الأجهزة القمعية للدولة الناصرية،خصوصا في علاقتها بالمعارضين لها من كل الطوائف والاتجاهات،وذلك بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين أحد.

ولذلك كان من الطبيعي أن تغدو الكتابة عن السجن هاجسا ملحا على وعيوسف إدريس الذي عرف السجن في شبابه،مباشرة بعد أن أخرج مجموعته الأولى«أرخص ليالي» التي كتب كبار النقاد من أمثال طه حسين عن صاحبها الذي كان حبيس السجن لأشهر طويلة. ولميكن إلحاح هاجس الكتابة عن السجن راجعا إلى تجربة شخصية فحسب،ولا حتى عن قصص التعذيب الوحشي التي كانت تتناقل في همس مرعب،شأنها في ذلك شأن قصص الذين ماتوا بسبب التعذيب،أو تم تدميرهم جسديا ونفسيا،فكل ذلك ظل موجودا في قرارة الوعي- أو اللاوعي- الإبداعي،ولكنه ظل ضمن رؤية جذرية

للعالم،رؤية تتمرد على الحدّية التي تقترن بالتسلط على أي مستوى،وفي أي مجال من مجالاته التي تقترن بالعنف الذييذهب ضحيته الكثيرون.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبح موضوع السجن واحدا من الموضوعات التي ألحت على وعييوسف إدريس الإبداعي،خصوصا من حيث علاقته بتعرية مايترتب على التسلط من ممارسات قمعية،تظهر أعنف مايكون في الجحيم السفلي للسجون التي لا تزال علامة على وجود الديكتاتوريات الحاكمة والمتحكمة في حاضر ومستقبل الوجود العربي.

هكذا،تناولت كتابةيوسف إدريس السجن بوصفه المدار المغلق الذي تتجسد فيه الممارسة القمعية للدولة التسلطية في أعنف أشكالها،خصوصا حين تصادر هذه الدولة حرية المواطنين،وتحرّم على المثقفين ممارسة حق الاختلاف معها،بل تجرِّم هذا الحق بما يجعل من السجن مصيرا للمثقفين الخارجين على سلطة الدولة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحتل«السجن» حيزا كبيرا في روايتين من أهم روايات يوسف إدريس وأكثرهما احتشادا بالإدانة السياسية للقمع الذي يمارس في السجون على المعتقلين. أعني رواية«البيضاء» المكتوبة في أواخر سنة 1959،والمنشورة في عام 1961،كأنها استكمال للموضوع نفسه الذي بدأته«البيضاء» في مناوشتها قضية الحرية.

ويبدو أن كتابة«العسكري الأسود» كانت حلقة تأسيسية في مشروع متكامل عن الكتابة عن السجن،ذلك البلاء الذي اكتوى بناره المثقفون المصريون في اختلافهم مع الدولة التسلطية بكل أجهزتها القمعية التي تميز،في عدائها للاختلاف،بين يمين أو يسار،فدفعت الجميع إلى المحنة التي كان لابد للإبداع أن يدينها،ممارسا تعرية فظائع بكل جسارة ممكنة. وكانت جسارة قلم يوسف إدريس رأس الحربة في هذا الاتجاه الذي استهله يوسف إدريس بكتاباته عن السجن.

وتبدأ هذه الكتابة- في مجال القصة القصيرة- من العام نفسه الذي شهد نشر«العسكري الأسود» سنة 1961. وكانت البداية من المجموعة الخامسة ليوسف إدريس،وهي مجموعة«آخر الدنيا» التي صدرت في القاهرة سنة 1961،متضمنة«شيء يجنن» التي تدور حول فشل محاولة الجمع بين كلبة مأمور سجن وكلب سجين،وذلك في نوع من التمثيل الكنائي(أليجوري) لغياب حرية الاختيار في علاقة القامع/ المقموع التي يحتمها المدار المغلق للسجن،وترتبط دلالة التمثيل التي لا تخلو من مغزى تعليمي في القصة

برسالةغير مباشرة إلى القارئ المضمر،مؤداها أنه حتى الكلب يرفضغواية الاختلاء بكلبة،وممارسة متع الجنس التي تؤدي إلى استمرار الحياة،ما ظل حبيسا محصورا بين جدران وقضبان،محكوما عليه بممارسة فعل لم يختره بملء إرادته وكامل حريته.

وابتداء من هذه القصة التمثيلية،لا تفارق تجليات علاقة القامع/ المقموع في كتابة السجن رمزية الجنس الدالة على رغبة الحياة في أصفى حالات تواصلها الخلاّق بين ذكر وأنثى،أو أنثى وذكر،وذلك على نحو يتحول به مبدأ الرغبة إلى مبدأ للحرية،ومحاولة مستميتة لمواجهة القمع والانتصـار عليه بنعمـة الخيـال،حتى لـو كـانت هـذه النعمة نعمة محبطة لا تكتمل لمسجون قط.

وتتتابع قصص السجن في كتابة يوسف إدريس بعد«شيء يجنن» التي كانت بمثابة النغمة الاستهلالية،وتشمل«العسكري الأسود». وهي رواية قصيرة نشرتها للمرة الأولىمجلة«الكاتب» المصرية في يونيو 1961. وكانت احتجاجا إبداعيا جسورا بواسطة التورية الكنائية التي تستعين بالتاريخ القريب لتصوغإدانة- مضمرة على الأقل- لما كان يحدث في سجون مصر الناصرية من تعذيب للمعتقلين. وكانت«العسكري الأسود» في الوقت نفسه كشفا عن أثر فعل التعذيب في فاعله إلى جانب مفعوله،ومن ثمَّ تحليل آليات القمع الذي يعيد إنتاجه المقموع ليوقعه على أمثاله،وذلك ما يؤكده الراوي بعبارته الكاشفة التي تقول: «ماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه؟». وكانت«العسكري الأسود» في الوقت نفسه تعرية للقامع الذي انقلب عليه قمعه في نوع من الدمار الذاتي الذي لا نجاة منه.

وجاءت قصة«هذه المرة» المكتوبة في صيف 1964 (منشورة في مجموعة«لغة الآي آي- 1965) لتناوش رمزية الجنس المضفورة في رمزية السجن. ولكن من زاوية لا تقتصر على ما يقوم به السجن من قطع علاقات التواصل بين المسجون وزوجه،وإنما تمتد إلى الشك الذي ينغرس في وعي المسجون،حين تتولى الوحدة القسرية ممارسة قمعها الخاص على هذا الوعي،فتنتاب المسجون الهواجس والظنون،فستريب في أوهى علاقات التغير التي يتخيلها على ملامح زوجه التي يفصله السجن عنها،ويغدو فريسة لشكوك وعيه المأسور الذي يوقع على نفسه عذابا مضاعفا.

والأصل في هذا العذاب المضاعف هو نواتج القمعغير المباشرة التي تولدها الوحدة القسرية التي يراد بها تدمير قدرة المقاومة في السجين،والتي لا نجاة

للسجين منها إلا بمقاومتها بواسطة الحلم الذي يتحول إلى وسيلة للانعتاق المؤقت على الأقل.

وينتج عن ذلك ما يقوم به وعي السجين،بحثا عن خلاص ولو على سبيل الوهم،حين يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع. وينسج من شباك أحلام اليقظة ما نسجه بطل قصة«مسحوق الهمس» (المنشورة في مجلة«صباح الخير» المصرية- 1967/12/28. وأعيد نشرها في مجموعة«النداهة» - 1969).

وهي القصة التي تصل فيها نعمة خيال السجين إلى ذروتها التي تبتدع مسحـوقـا للهمس بينه وسجينه،يفصل بينهما جدار لا يحول دون استراق السمع،وتبادل الحوار،وتحقيق الاتصال الجنسي في عالم فانتازي من الوهم الذي يمضي بأجنحة الرغبة،مجاوزا المدى المحصور للفضاء المغلق للزنزانة،كي يؤكد الإمكان الخيالي الذي يجد به الإنسان،دائما،الحرية داخل كل قيد على الحرية.

ولكن حتى هذا الإمكان لا تكتمل نعمته إلى النهاية،إذ تقضي عليه السخرية التي يقهر بها مبدأ الواقع مبدأ الرغبة،فتنتهي القصة بمفارقة عدم وجود نساء في الغرفة المجاورة،بل وجود رجال على ذمة الحبس الاحتياطي(تراحيل)،الذي لا يدوم أكثر من أسبوع أو أسبوعين.

ونترك«مسحوق الهمس» والبسمة الساخرة لا تفارق مرارة وعينا،متعاطفين مع السجين الساسي الذي ظل يقهقه قهقهة مَن فقد العقل حين اكتشف حقيقة«فردوس» التي تخيلها،والتي انعتق بها إلى حين،والتي ظل اكتشاف عدم إمكان وجودها الواقعي كالغصة الأليمة الممدودة،حتى لو كان حضورها الخيالي بقي حيا في خاطره،وأكثر حياة من كل مَن عرف من النساء.

والواقع أن قصة«عن الرجل والنملة» (المنشورة بمجلة«الدوحة» القطرية- مايو 1980،وأعيد نشرها في مجموعة«أنا سلطان قانون الوجود» في العام نفسه) هي مقلوب«مسحوق الهمس» في نواتج آليات القمع التي تستبدل الكابوس بالحلم،والجنون بالعقل،والإنسان بالحيوان،وتصل إلى الدرجة التي يفرض بها السجان على السجين مضاجعة نملة،فلا يملك السجين،بعد مناورات يائسة للنجاة من قمع الموقف الجنوني الذي لا نجاة منه،سوى أن يحيل انسحاقه الداخلي إلى انسحاق خارجي،محاولا أن يتصاغر ويتصاغر،تحت وطأة التعذيب،إلى الدرجة التي يفقد فيها عقله وإنسانيته،ويمارس رعب الكابوس الذي أدخل إليه ولم يخرج منه إلا بالموت.

والحس المصري الساخر الذي لا يخلو من رغبة التنكيت،حتى في أكثر المواقف مأساوية،يتواشج على نحو لافت مع نزعة كافكاوية في القصة،تتصل بإمكانات تحول الكائن الإنساني إلى كائن حيواني تحت وطأة القمع الواقع عليه في كتابات كافكا.

ولا تخلو الرمزية في قصة«عن الرجل والنملة» من وظائف تمثيلية(أليجورية) تندفع بالقصة إلى ذروة القمع الذي يفضي مباشرة إلى الموت،ومن ثمَّ إلى فعل القتل مع سبق الإصرار والترصد والعمل الفعلي الذي تنطلق منه قصة«اقتلها» لتمضي في مجال مواز ومغاير من العنف العاري للقمع.

ولذلك يمكن أن نعد قصة«عن الرجل والنملة» القصة الأخيرة من قصص السجن في كتابة يوسف إدريس،وذلك حيث نوعية السجين الذي يظل منتسبا إلى اليسار بمعنى أوغيره،والذي تجسّد هذه القصص صرخات احتجاجه التي تصاعد إيقاعها بعد كارثة العام السابع والستين على ما يفعله قمع السجن في المثقف اليساري الذي لم يرد سوى تحويل المجتمع من الضرورة إلى الحرية،ومن الظلم إلى العدل.

وكانت النتيجة تركيز هذه القصص على ممارسات العنف العاري للقمع الواقع على المسجون اليساري دونغيره،وما ترتب على ممارسات القمع من تدمير لكيان فاعلها(العسكري الأسود) ومفعولها(عن الرجل والنملة) في المدار المغلق الذي يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع(مسحوق الهمس) ويغرس بذور الاسترابة حتى في أقرب الناس(هذه المرة).

ويلفت الانتباه في كل القصص السابقة أن فاعل القمع فيها ينوب عن الدولة بأكثر من معنى،سواء في كون السجن جهازا من الأجهزة القمعية لهـذه الدولـة،أو في كون السجان ممثلا للحضور القمعي للدولة التي لا تطيق أن يعارضها مواطن أو يختلف معها مثقف. والتراچيديا الإنسانية لهذه القصص هي تراچيديا المقتولين القتلة والقاتلين المقتولين في الوقت نفسه،أعني تراچيديا الجلاد الذي يتحول إلى ضحية للقمع الذي يمارسه منغير أن يدرك أن فعل القمع سرعان ما ينقلب على فاعله كالنار التي تأكل نفسها حتى لو وجدت ما تأكله.

وتراچيديا مفعولي القمع من الضحايا الذين يتشبعون بالقمع إلى الدرجة التي يعيدون معها إنتاجه،ومن ثمَّ ممارسته على ذواتهم وذواتغيرهم من المقموعين في الوقت نفسه. والمدار المغلق لهذه التراچيديا هو المدار الذي يتعارض فيه الفاعل(السجان) الذي توكل إليه مهمة العقاب،نائبا عن

الدولة،والمفعول(السجان) الذي هو ضحية الدولة التي تؤمن بحق الاختلاف وتعادي حرية الفكر،خصوصا ما يتصل منها بسياسة الحاكم المطلق الذي يتطابق والدولة التسلطية التي تغدو إياه أو يغدو إياها،في المدار الذي يتناقض فيه حضور المثقف وحضور أبشع الأجهزة القمعية للدولة. وهو مايستحق وقفة تفصيلية مع رواية«العسكري الأسود».

ذكريات يحيى الطاهر عبد الله

عرفت يحى الطاهر عبدالله(8391-1891) في السنوات الأولى من السبعينات. وكانت قصصه لفتت الأنظار إليه،خصوصا ضمن كتَّاب الستينات الذين أنتسب وإياهم إلى وعد جديد في الكتابة المصرية. وهو الوعد الذي حققه كل منهم على طريقته وأسلوبه النوعي،فذهب جمال الغيطاني- مثلا- إلى التاريخ المصري في العصرين المملوكي والعثماني،وأفاد منه في صياغة رائعته«الزيني بركات» التي سبقتها «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»،واختار صنع الله إبراهيم الكتابة عن عالم مابعد الاعتقال،مستعيدا ذكريات القمع وتأثيرها على الوعي في«تلك الرائحة»،بينما اختار مجيد طوبيا طريق الفانتازيا التي تتخللها عناصر السخرية،واستقر محمد روميش في حدود قرى الوجه البحري لا يفارقها إلا فيما ندر،ومضى إبراهيم أصلان في اتجاه المفارقات الإنسانية لأبطاله المغتربين.

أما يحيى الطاهر عبدالله فاختار العالم الذي يعرفه جيدا. وينتسب إليه في قرية الكرنك في مدينة الأقصر- أي طيبة القديمة- التي تقع في أقصى جنوب مصر. وهي قرية منفية منسية كما يصفها،ظل منطويا عليها في أعماقه،لا يتباعد عنها إلا ليعود إليها بالكتابة،كما لو كان يصنع منها وبها أسطورتها الخاصة التي هي أسطورته المنطوية على معاني النفي والاغتراب والعنف المكتوم والقمع الساري في العلاقات التي لا تخلو من القهر الممزوج برغبات مكبوتة من سفاح المحارم.

وقد أكمل يحيى الثلاثي الذي جاء من أقصى الجنوب إلى القاهرة كالعاصفة الربيعية التي تحملغبار الطلع. أعني عبدالرحمن الأبنودي وأمل دنقل ويحيى الطاهر عبدالله. وقد ولد عبدالرحمن في قرية أبنود في العام نفسه الذي ولد فيه يحيى الطاهر عبدالله في قرية الكرنك،سنة 8391،ولكن في مدى جغرافيغير بعيد عن قرية قفط التي ولد فيها أمل دنقل سنة 0491،وكانت مجاورة لقرية الأبنودي(أبنود) الذي ذهب وأمل إلى مدرسة واحدة،فتزاملا وتصادقا،وعاشا معا سنوات الطفولة والصبا،وذلك قبل أنينتقلا إلى مدينة قنا ليعملا في محكمتها لسنوات خمس،تخللتها فترات التجنيد،عبدالرحمن الأبنودي كاتب جلسة،وأمل دنقل محضر.

وكان ذلك في الوقت الذي أخذت موهبة كل منهما في التعبير عن نفسها وإعلان حضورها،فاختار عبدالرحمن قصيدة العامية التي كان فؤاد حداد،ومن بعده تلميذه النابه صلاح جاهين،قد منحاها شرعية الوجود،وقوة الحضور التي أغرت الأجيال الجديدة التي انتسب إليها الأبنودي بالمضيّفي دربها وغوايتها الواعدة.

وربما كان اختيار عبدالرحمن للكتابة العامية نوعا من التمرد على سلطة الأب الشاعر الذي كان ينظم شعرا عموديا رصينا،لا يفارق عمود الشعر العربي القديم،وله منظومتان مطبوعتان،الأولى في النحو كألفية ابن مالك،والثانية في مديح النبيﷺ عليغرار «البردة» للإمام البوصيري.

وكان الأب- الشيخ محمود الأبنودي- مأذون مدينة قنا،يعقد قران راغبي الزواج منها،محافظا على ميراث الفقه الديني،وتقاليد القصيدة القديمة،وذلك في منزع نقله عنه وحافظ عليه ابنه الأكبر الشيخ جلال الذي مضى في طريق الأب،متفقّها في الدين وشاعرا عموديا في الوقت نفسـه،وذلك في نمـط حيـاتي وسلـوكي وثقافي،وجده الابن الأصغر- عبد الرحمن- قيدا،خانقا،فخرج عليه معلنا تمرده الذي تجسّد على نحو خلاق في الانحياز إلى الثقافة الشعبية بتلقائية إبداعها وعفويته،وإلى قصيدة العامية التي كانت تمردا إبداعيا موازيا لتمرد قصيدة الشعر الحر ومواكبا له.

ولم يخل أمل دنقل من بذرة التمرد نفسها على سلطة الأب،وكان خريج الأزهر،يعمل مدرسا للغة العربية،وأورث ابنه حب الفصحى التي بدأ النظم فيها منذ الصغر،لكنه سرعان ما أعلن عن تمرده السلوكي والثقافي،خصوصا في مدينة قنا التي جمعت ما بينه وعبدالرحمن،فتزاملا،من جديد،في الحلم الإبداعي والتمرد الفكري الذي بدأت مسيرته من أقصى الجنوب إلى الإسكندرية في أقصى الشمال،حين ارتحل إليها أمل،ملتحقا بإحدى كليات جامعتها التي سرعان ما هجرها،عائدا إلى القاهرة،ليلحق بالأبنودي،ويكون قريبا من الشعراء الذين تأثر بهم في صباه،ابتداء من محمود حسن إسماعيل وانتهاء بأحمد عبدالمعطي حجازي.

وكان ذلك بعد أن لفت إليه الأنظار،خصوصا بعد أن فازت إحدى قصائده(العمودية) في مهرجان الشعر الذي انعقد بمدينة الإسكندرية سنة 1962،وذلك بعد رحلة سنوات معدودة من النشر،بدأت منذ سنة 1958 في مجلة «صوت الشرق» التي كانت تصدر بدعم السفارة الهندية في قاهرة عبدالناصر.

ويلفت الانتباه- في سياق التمرد على سلطة الأب- أن والد يحيى الطاهر- الشيخ الطاهر- كان أزهريا من حفظة القرآن الكريم وحملة معانيه،ونموذجا لنمط ثقافي مشابه اقترنت الثورة عليه باكتشاف الذات لهويتها المستقلة ونزوعها الإبداعي المتميز. ولا أظن أن اختيار يحيى الطاهر عبدالله كتابة القصة القصيرة كان من قبيل المصادفة في هذا السياق،فقد كان في البداية ناقدا قاسيا لشعر زميليه،عبدالرحمن وأمل،منطويا على نزعة عقّادية تصله بعمه الحساني حسن عبدالله الشاعر العمودي الذي ظل أحد دراويش عباس العقاد،وواحدا من أشد أعداء الشعر الحر الذي تمرد شبـابـه- صلاح عبـد الصبور وفـوزي العنتيل وكمـال نشـأت وأحمد عبد المعطي حجازي- على القصيدة التي كان يكتبها العقاد وحواريّوه.

وظل يحيى الطاهر عبد الله يعنف بصديقيه أمل وعبد الرحمن في إبداعهما الذي كانا يعرضانه عليه بوصفه ناقدهما الأول. وظل الأمر على هذا الحال إلى أن ارتحل عبد الرحمن إلى القاهرة سنة 1963،ولحق به يحيى بعـد سنة،مفاجئا صديقيه القديمين بأنه اختار كتابة القصة القصيرة لا القصيدة مثلهما. لكنه استبقى من كليهما صفتي الحفظ والإنشاد،فكان لا يكتب قصصه القصيرة على ورق،وإنما في رأسه،ويحفظها ليقرأها على الآخرين من الذاكرة دون نسيان شيء،ودون أن يتغير في القصة حرف عبر تكرار الحكي والإعادة. وكان ظاهرة فريدة في ذلك،فلم أر قبله ولا بعده كاتب قصـــة قصيرة يحفـظ أعمـاله الإبداعية ويحكيها شفاهة للآخرين،ولا يسجلها على الورق إلا ليدفع بها إلى النشر في جريدة أو مجلة أو كتاب.

وقد استمع يوسف إدريس إلى إحدى قصصه في «مقهى ريش» الذي ظل لسنوات ملتقى كتَّاب الستينيات،فقدمه في مجلة «الكاتب» التي كانت تصدر في ذلك الوقت،كما قدمه عبدالفتاح الجمل في الملحق الأدبي لجريدة «المساء» القاهرية،وأخذت الطليعة الثقافية تلتفت إلى كتابته،وتجد فيها أفقا إبداعيا مغايرا في تفرده واختلافه،وظليحييقرأ على أقرانه وعارفيه قصصه في مقهى«ريش» الذي نقل إليه نجيب محفوظ لقاءه الأسبوعي،وافتتح فيه حوارا مفتوحا مع أبناء الجيل الجديد الذين بدأت أعمالهم الإبداعية تلفت الانتباه إليها،على نحو متصاعد،منذ مطلع الستينيات.

وهو الحوار الذي لميتوقف،ولميخل من حدة،بين الأجيال السابقة التيينتسب إليها: نجيب محفوظ ويحيى حقي ويوسف الشاروني ويوسف إدريس ومحمد عبدالحليم عبدالله ورشاد رشدي وغيرهم،على اختلاف أطيافهم،والجيل المتمرد الذي انطوى على شعور مرهق بكارثة مقبلة،ونفورٍ،حدِّي من عوالم الآباء التي كان لابد من التمرد عليها.

ولا أزال أذكر العدد الخاص الذي أصدرته مجلة «المجلة» التي كانيرأس تحريرها- في ذلك الوقت- يحيى حقي عن «طلائع القصة القصيرة» في شهر آب(أغسطس) 1966. وقد قرأت فيه للمرة الأولى الأسماء التي سرعان ما لمعت- معغيرها- من أبناء جيل الستينيات: إبراهيم أصلان بقصته «بحيرة المساء» التي عقّب عليها بالتقييم النقدي شكـري عيـاد،وضيـاء الشرقـاوي «الحـديقة» التي عقّب عليهـا محمـد عبدالحليم عبدالله،ويحيى الطاهر «الثلاث ورقات» التي عقّب عليهايوسف الشاروني،ومحمد حافظ رجب «مخلوقات براد الشاي المغلي» التي عقّب عليهايحيى حقي نفسه.

وكان العدد كله تقديما وتمثيلا لجيل الستينيات ومحاولةأولية لتقييمه،خصوصا من منظور الأجيال السابقة التي ضمت- إلى جانبيحيى حقي والشاروني وشكري عياد وعبدالحليم عبدالله- زكي نجيب محمود ورشاد رشدي ونجيب محفوظ الذي عقّب على قصة جميل عطية إبراهيم «الحركة ودلالات الزمن».

وكان واضحا من التعقيبات الحوارغير المباشر بين رؤى الأجيال التي استقرت بأكثر من معنى وجذرية الجيل الجديد المندفع بتوهجه الإبداعي المتمرد على آبائه،وذلك إلى درجة رفع شعار: «نحن جيل بلا أساتذة» الذي لميكنيعني- في واقع الأمر- سوى الرغبة الأوديبية في إزاحة الأب- بكل معانيه- ليفرغالمدار المغلق للأبن الذييريد أنيفتحه ويجاوزه إلى آفاق مغوية.

وأذكر أن إعجابيوسف الشاروني بفكرة قصةيحيى الطاهر «الثلاث ورقات» التي رأى فيها ابتكارا لميمنعه من انتقاد لغة القصة ومفرداتها العامية وبعض تراكيبها الشفاهية التي تنتسب إلى لهجةيحيى الطاهر نفسه،وكانت استجابةيوسف الشاروني،المتذبذبة بين الإعجاب وعدم الإعجاب،نموذجا لغيرها من الاستجابات التي كانت تعكس تضادا وجدانيا في نظرة الآباء إلى الأبناء،والأبناء إلى الآباء في الوقت نفسه. وأتصور أن هذا التضاد،مضفورا مع رغبة الاستقلال،هو المسؤول عن إصدار مجلة «جاليري 68» التي أرادها الستينيون منبرا مستقلا عن سلطة الآباء والدولة على السواء.

ولم تجد «جاليري 86» مايعوق صدورها في العام اللاحق للعام الأسود الذي وقعت فيه كارثة حزيران(يونيو) 1967،والذي كان بداية الأعوام التي تراخت فيها قبضة النظام الناصري القمعية،فاتسعت هوامش حرية التعبير نسبيا،وأتيح لكتّاب اليسار الذي انتسب إليه أغلب أبناء جيل الستينيات النشر في الدار الرسمية التابعة للدولة،فصدرت أعمال عبد الحكيم قاسم(أيام الإنسان السبعة) والمجموعة الأولى ليحيى الطاهر عبد الله(ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) سنة 1970 ومجيد طوبيا(الأيام التالية 1972) وإبراهيم أصلان(بحيرة

المساء 1971) وجمال الغبطاني(أرض أرض 2791) وأقرانهم الذين أصبح يطلق عليهم جيل الستينيات.

وكان ذلك في السياق الذي سعت فيه وزارة الإعلام العراقية،تحت مظلة البعث العراقي،إلى استقطاب كتَّاب هذا الجيل،فنشر يحيى الطاهر روايته الأولى «الدف والصندوق» سنة 1974 وجميل عطية إبراهيم روايته «الحداد يليق بالأصدقاء» سنة 1976.

وقد شهدت السبعينيات تصدر كتَّاب الستينيات للمشهد الثقافي،وذلك بعد أن اقترنت تسمية الجيل بسنوات الجمر التي شهدت انطلاق حركة السلام المعادية للحرب الفيتنامية بالولايات المتحدة في مايو 1968،وثورة الطلاب والعمال في فرنسا في نوفمبر 1968،والثورة العارمة التي احتدمت في وجدان الشباب العربي الغاضب على الأوضاع التي أدّت إلى هزيمة 1967،وهي الثورة التي وجدت تجسدها الإبداعي في كتابة جيل الستينيات في أكثر من قطر عربي.

وقد انتسب يحيى الطاهر إلى هذا الجيل الغاضب الذي تمرد على أشكال الكتابة القائمة والموروثة،مستعينا بالتجريب الذي اقترن بالبحث عن أشكال جديدة وخرائط إبداعية مختلفة،وذلك بهدف مجاوزة الثنائية التقليدية بين الأصالة والمعاصرة،وبين الطليعة المهمشة والجماهير العريضة التي حلمت الطليعة بتحريكها.

وأتصور أن هذا هو السبب الذي جعل يحيى الطاهر عبدالله يختار الحكي الشفاهي لتوصيل قصصه التي احتفت بها الحياة الثقافية. وكان يبرر محاولته نقل فن الكتابة إلى فن القول بأنها بحث عن قاسم مشترك بينه والمجتمع،مؤكدا- في حديث صحفي له- أنه إذا قال وأجاد القول سيجد مَن يسمعه،ومَن يتأثر به،فهو يتعمد عدم الكتابة لأن أمته لا تقرأ. «ونحن أقول يكثر مستمعيّلأن الناس ليسوا صمّا».

ولذلك كان يعلن،دائما،عن عدم إيمانه بمخاطبة المثقفين،أو الاقتصار عليهم،فما معنى أن يكتب برجوازي صغير لحفنة صغيرة من أمثاله. وما دامت الجماهير العريضة التي يكتب عنها الكاتب ويتوجه إليها لا تقرأ ما يكتبه لأنها منفية ومغتربة ومستلبة،مثل الكاتب المتمرد على شروط الضرورة،فمن الأجدى للكاتب أن يقول وأن يحكي شفاهة،حتى لو اضطر إلى تكرار هذا الفعل آلاف المرات بل«مائة ألف مرة لمائة ألف شخص» فيما قال بالنص.

ولا أزال أذكر مناقشاتي مع يحيى في هذا الموقف،وسخريتي منه بقولي: ولكنك تكتب- في النهاية- ما تقرأ علينا وعليغيرنا،ولا سبيل إلى وصولك إلى الناس حقا إلا عبر الكتابة التي تنشرها الصحيفة أو المجلة أو يجمعها الكتاب. وكنت أتّهمه بالمراهقة الفكرية بقدر ما كان يتّهمني بالرجعية في هذا الموقف تحديدا. لكني أتصور أن النقاش حول مسألة التوصل هذه قد قاده إلى آفاق جديدة لم تكن تخطر على باله في بداية حماسته لاستبدال القول بالكتابة. وأظن أن ما انطوى عليه من رغبة في التجريب،مقترنة بعدم الاستكانة إلى شكل واحد،قاده إلى ما رآه حلا لمشكلة العلاقة بين الكاتب وجمهوره الذي تغلب عليه الأمية.

وكان الحل قرين تركيز عدسة الكتابة على الفئات المهمشة المسحوقة في المجتمع الطبقي الذي لا يعرف عدالة توزيع الثروة أو حقوق الإنسان،كما كان الحل متصلا باستلهام الخرافة الشعبية من ناحية ثانية. والإفادة من طرائق القص الشعبي من ناحية ثالثة.

وأخيرا،ابتداع صيغجديدة من الحكي،لا تخلو من معنى المعارضة،ولا تتردد في التحطيم المتعمد لحدود الزمان والمكان قصدا إلى خلق عوالم من التحولات التي يتبادل فيها الإنسان والحيوان المكانة والموضع. وقد تجلت هذه الحلول متتابعة،متصاعدة في أعماله التي تبدأ بمجموعته الأولى«ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» (القاهرة 1970)، ثم«الدف والصندوق» (بغداد 1974)،و«أنا وهي وزهور العالم» (القاهرة1977)،و«حكايات للأمير حتى ينام» (بغداد 1978)،و«الطوق والإسورة» (القاهرة 5791)،و«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» (القاهرة 1977)،و«تصاوير من التراب والماء والشمس» (القاهرة 1981)، ومجموعة«الرقصة المباحة» المنشورة بعد موته،ضمن أعماله الكاملة التي أصدرها أصدقاؤه عن دار المستقبل بالقاهرة سنة 1983.

- 2-

كانت قصة «جبل الشاي الأخضر» أول ما لفت انتباهي إلى كتابة يحيى الطاهر عبدالله. حفرت حضورها في ذاكرتي بوصفها مثالا دالا على عالم يحيى الذي تجسّد- أول ما تجسد- بقرية كالكرنك وجسّدها بوصفها نموذجا لأشباهها من القرى الغارقة في الفقر والخرافة. وتحكي القصة- كغيرها من قصص القرية- عن ناس أقصى الجنوب،المهمشين، الذين يعيشون في علاقات عنف،لا يفارق تجليات القمع الواقع من الأقوياء على الضعفاء،أو تجليات التمرد الذي يرد به الضعفاء على الأقوياء،خصوصا حين يفيض الكيل،أو يخلق القمع رد فعله الموازي له في القوة،والمخالف له في الاتجاه،ولا تخلو هذه العلاقات من

المعتقدات الشعبية التي يشترك الجميع في الإيمان بها،والتي تتخلل المشاهد السردية،أو تتحكم في المصائر المعلقة بين استجابات حدِّية،لا تعرف الهوادة،أو التوسط أو التسامح.

والتراتب الذي تنبني عليه هذه العلاقات صارم كالسيف،لا مفر منه كالقدر،يدور حول سلطة عليا،هي سلطة الجد الذي يختزل في حضوره التقاليـد المتوارثة،والعـادات المقدسـة،والسلطـة الذكـورية التي تهيمن على واقع المرأة التي تظل مهمشة في عالم القمع الذكوري الذي يتوهج بالجمرات التي تهيمن على المشهد السردي الأول من «جبل الشاي الأخضر».

والقصة تشمل التراتب الأسري كله: الجد الذي يتصدر المشهد كالعمود الذي تستند إليه الخيمة المنبسطة على مَن فيها،وبعده الأب،ثم الأم التي تحمل رضيعها،والجد يصب الشاي في الأكواب من ثلاثة أباريق صغيرة،تتحلق حول الإبريق الكبير الذي يتوسد الرماد كالجد الذي يتوسط أفراد الأسرة المتجمعة حول جمرات النار التي تتبادل والصغار ملامح الحضور،ذلك الذي يتجسد في الأباريق الصغيرة التي تحيطها عيون الجمر الملتهبة،وتتسلق الإبريق الكبير حتى المنتصف،وتتوهج على سطحه النحاسي شديد الاحمرار.

ويتوتر المشهد بفعل عيني الجد اللتين تمسحان المكان،وتحاصران الحفيد الذي يرتجف من الخوف،فيلتهب وجهه مرتعبا من كلمات الجد الذي يتهمه بأنه يبول على نفسه أثناء النوم رغم أنه لم يعد طفلا،وينسب ذلك إلى حبه للنار المشتعلة وولعـه بالجمر الأحمر المتوقد. ولا يستطيع الطفـل مواجهـة كلمـات جـده القـاسية إلا بالبكـاء الذي لا يخفف من توالي اللسع الحار،ومن ثمَّ حضور النار التي تقترن- رمزيا- بتفجر الرغبة والتجدد،والتمرد المصاحب لتولد الفعل المعرفي لوعي الذات بحضورها،كما تومئ بجمراتها الصغيرة إلى الرغبات المقموعة التي تغلي في النفوس كالماء في براد الشاى،باحثة عن مخرج ومتنفس.

ويسري فعل العنف الواقع كالعقاب،ما بين الطفل الذي ينطوي على مبدأ الرغبة في التمرد كالجمر المتوقد الذي يحبه،والأخت التي تنطوي على المبدأ نفسه،لكن في موازيه الجنسي الذي يجعلها تحتضن عنق الجاموسة بكلتا ذراعيها وتمرجح ساقيها،كي تحك فخذيها ببطن الجاموسة الأسود السخن،غارسة أصابعها كخمسة مسامير على كل جانب. وتتحرك المشاهد السردية في «جبل الشاي الأخضر» مجسِّدة دلالات الرغبات التي تفور في الأجساد،مصطدمة بالسلطة العليا التي تفرض هيمنتها على الجميع بالعنف

الذي يقمع النفوس التي تعرف طعم الدم والدمع والخوف،ولكنها لا تتوقف عن التوهج بالرغبات الجامحة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تأتي- بعد قصة «جبل الشاي الأخضر» في المجموعة الأولى ليحيى الطاهر عبدالله- قصة «الكابوس الأسود» الذي يحصر القارئ في المدار المغلق للعالم نفسه،دافعا إياه إلى أن يشعر ببرد الخوف في المكان المحاصر بأسنان الرعب وكائن العراء الخرافي،وقدغطاه قوس الأفق الرمادي بعمامة خلت من الأقمار والنجوم،فلا تشعر الحواس إلا بنشع البول ونطف الغرائز،وترقد بيوت القرية كتلة فاحمة صماء،بين ذراعي ضباب هامد من حيث الظاهر،تحت قشرته الساكنة نساء متوحشات،وأجساد عارية تلتف حولها الحيات،وأنهار جارية بدم النفاس والولادة وليالي الطهور والزفاف. ويتفجر الدم في مشاهد السرد،ويلتف الرعب حول الأجساد المحاصرة بالكابوس الأسود،حيث الأفعى العملاقة،ملكة ملكات الجان التي تنهش بقوة السحر وقسوة العنف.

وننتقل من مشاهد الخوف والعنف،في القصص،إلى ما يجانسها من مشاهد المرض والتشوه لنتوقف عند مشهد قتل،مثلا،أو شروع في قتل،أو رغبة انتقام أو انتهاك،وذلك تحت عين شمس مملوءة بالجمر الأحمر،تشعل الجدران،وتترك الأرواح مرتعشة كفرخة مذبوحة بسكين حادة. والاغتراب كالخرافة التي لا تعمل معها«طاحونة الشيخ موسى» إلا بدم أطفال أبرياء أو مشايخ مرائين. وتتدافع المشاهد المشحونة بالعنف كعربة القطار التي تحمل الضحايا والجزارين،غير خالية من عشق محارم،يلتف على الكائنات كالحبل والسكين.

ولا نفارق هذا العالم إلا لنعود إليه،كأننا لا نستطيع مفارقة «الجد حسن» الذي لا يخلو من ملامح «الخضر» المباركة التي تقترن بمعاني الخصوبة والنماء والعطاء،كأنه صورة أخرى من أوزيريس بملامح شعبية إسلامية،لا تخلو من دلالة الرموز العتيقة،وذلك في موازاة مفارقة المصير المحتوم المنتظر فوق «العالية» كالموت الذي يتربص بضحاياه،غير بعيد عن الماء المسكون بالجن وأرواح الغرقى والقتلى،فتتبادل الحياة والموت الحضور،مقـرونين بالرغبـاتالمحـرمة في الأجسـاد التي تشبـه جسـد«فهيمة» التي لا تعرف طعم اللذة إلا مصحوبا بالألم،كلما ضربها أخوها،أو كلما أهاجته كي تشتعل ناره وتحمى فيضرب في عنف.

والموت هو الوجه الآخر من هذه الرغبات،حيث يتبادل الإيروس والثاناتوس الموضع والفاعلية،فتحتك الكائنات الزاحفة مثل الحيات،وتتلاقى في

الظلام،كجمرات متقدة في حضرة الجرم الأسود العاري المكشوف العورة،غير بعيد عن شجيرات العدس الكثيفة المتشابكة التي ترقد داخلها جثة رجل فصل رأسه عن جسده بضربة واحدة قوية مباغتة.

وفي بيت كبير،في قصة موازية،يلسع وهج النار الجلد المكشوف لمريم،فهيمة أخرى،التي أرخت بصرها،وهي ترى ظلال اللهب الرمادية تتطوح على فخذيها العاريتين،متلصصة على حجرة الأم التي تعد ابنها لقتل قاتل أبيه الذي لابد أن يموت قبل أن يطلع النهار،وقبل أن تندفع رغبة الأخت،جارفة كالنار التي تلتهم كل حي،فلا يبقى سوى الموت الذي هو الوجه الآخر من الرغبة التي تتفجر في الجسد الذي لا يهدأ إلا بعد أن يصبح فريسة للدود النهم المحب للحم ابن آدم الذي لا يكف،بدوره،عن التذبذب ما بين نقيضين: الموت الذي يقبل كالعقاب،والحياة التي تظل كالرغبة المحتجزة.

ولا تفارق قصصيحيى الطاهر عبدالله،في تنوع مشاهد القرية في السرد،المدار المغلق لقرية الكرنك التي هي تمثيل لغيرها،وموازيات رمزية لهذا المدار الذيينطوي على الموت الذييتسرب من بين شقوق السرد،قرين العنف الذييتفجر مع الرغبة أو في مواجهتها،غير مفارق تراتب العلاقات في عالم المهمشين في القرى التي قدمهايحيى الطاهر عبدالله بسحر الفن وأصالة الموهبة الحدِّية التي لا تهادن في انحيازها الطبقي من منظور رؤية العالم،أو حتى من منظور المروي عليه المضمر في حركة السرد الذييتجسد بالمشاهد المتناظرة أكثر من الأحداث المتصاعدة بقانون السببية،فالمروي عليه المستهدف من السرديوازي المروي عنه في العلاقات التي تحتشد بالجنس والموت،وتتجسد في لغة متدافعة،صلدة،كأنها،في قسوة دلالاتها،المقابل اللغوي لقسوة الجنادل في النيل الذييحتضن قرى أقصى الجنوب،أو المقابل اللغوي لتراتب البشر،داخل العلاقات التي تظل ثابتة بين الفاعلين والمنفعلين.

أقصد إلى العلاقات التي تظل تدور حول مركز لا تفارقه إلا لتعود إليه،سواء كانيتجلى في هيئة الجد- الذكر الأكبر،أو هيئة الشعيرة الطقسية التييؤديها حراس القرى: نعمتها ونقمتها في آن.

ولذلكيبقيحيى على انحيازه إلى الفئات المسحوقة المهمّشة،لايفارقها في القرى الغارقة في الخرافة إلا إلى المدن الغارقة في العنف،وذلك عبر مشاهد ولوحات منتقاة بذكاء الموهبة المنحازة إلى موضوعاتها،وفي تفاعل الساقات التي تصل بين قصص القرية وقصص المدينة التي تخلو من الخرافة،وتتمايز بالتحولات التي يظل معها الأبطال تحت طائلة العقاب،أو الشعور بالهوان

والنبذ والاستغلال والقمع الذي لا تتوقف أفعال عنفه أو وحشة شخصياته التي تضرب بحقد وكره حتى الموت،فلا نفارق تجليات الموت التي تحول دون الرغبات وإمكان تحققها في عالميتميز بحسيته البالغة.

وكما كانت قصص القرية تتميز بإحساساتها البصرية الحادة التي تضعنا في قلب المشاهد التي تشد إليها أعين الخيال،واصلة بين الإحساسات البصرية وغيرها من الإحساسات بما يناقض التجريد،ويؤكد الحسية العنيفة التي تتوتر بين النقائض التي نراها ونشمها،ونكاد نلمسها،تتميز قصص المدينة بالحسية نفسها،لكن مع ابتعاد عن عناصر الخرافة الشعبية والمعتقدات البدائية.

ولذلك تمتلئ قصص القرية وروايتها الوحيدة- وهي امتداد لإحدى هذه القصص- بشعائر رمزية،ورقى سحرية،وتعاويذ،وكوابيس،وتخاييل،وكائنات خرافية،مقترنة بتشبيهات تؤكد حضورها الذي لا تنفصل أوصافه عن البيئة الطبيعية في القرية بحيواناتها ونباتاتها وكائناتها المنظورة وغير المنظورة،حيث الجراح الراقدة كوزغة ملساء،يحيطها العشب،ورائحة القسوة العفنة كعشب الخبيزة،والرغبة تطل برأسها كوعل نفر قرناه بفروعهما الجرداء كشجرتين معاندتين،والبيوت تنقض على النفوس كما تنقض حوائط القبور على الموتى،محاصرة بظلمة حالكة،قد تلمع فيها نجمة مشتعلة تحترق قبل أن تبلغالأرض،والليل يسقط خيمته السوداء الثقيلة التي تثبت أوتادها في الأرض،في محاذاة الماء المسكون بأرواح الجن وأرواح القتلى والغرقى،فلا نسمع صوتا في المشهد المكتوم سوى صوت طائر يأتي من مكان بعيد،أشبه بصرخة أم فقدت وليدها الوحيد،أو صرخة موت من أعلى النخل،حين تهب الريح القديمة التي عرفها الجدود،لها حوافر وأعراف من نار،تندفع كالخيل لما تجمح،فتهدم البيوت وتحرقها،وتأخذ أرواح البشر الصاعدين إلى أعلى النخيل.

وتتضافر التشبيهات مع البيئة الطبيعية للقرية،وذلك في السياقات التي تنبني على تكرار العناصر الأساسية نفسها: الرغبات المسجونة،والعنف الساري في كل مشهد،والموت الملازم لرغبة الحياة وعرامة عنفها. وهي العناصر التي تتكرر في مشاهد قصص المدينة،لكن بعد إضافة رموز السلطة القمعية،وأبرزها الشرطة،واستبدال تعقد علاقات المدينة ومشاهدها بالخرافة الشعبية التي تحل محلها ألبجوريات دالة،لا يخلو بعضها من حضور المعارضة الساخرة.

وتغلب قصص المدينة على قصص القرية،في كتابةيحيى الطاهر عبدالله،ابتداء من مجموعة «أنا وهي وزهور العالم» (1977) التي لا تخلو عنوانها من دلالات رمزية،سرعان ما تؤكـدها القصــة الأولـى- الشجـرة- حيث أجهزة الأمن تقطع الطريق على المحبين،وتحول بينهم والتواصل الذي يتحول إلى حلم محتجز،فلا يرى العاشقان شجرة لقائهما المحاطة بالزهور إلا بعد سنوات من الاعتقال.

ولا نبتعد عن «الشجرة» إلا لنصطدم بالموت في القصة التالية- اليوم الأحد- يتجسد في سارة «فيات سوداء» تصدم أحد العابرين الذي لا تبقى جثته المغطاة بأوراق الجرائد إلا قليلا،فسرعان ما يعود مشهد الميدان المزدحم بالعربات السوداء المسرعة،كأنها في اندفاعها القاتل لازمة من لوازم الموت الذي يقترن بدلالة عنوان القصة التالية «أنشودة الطراد والمطر» التي لا نفارق الموت فيها إلا لنواجهه في القصص اللاحقة،فتبدو المدينة كائنا أسمنتيا،وحشيا،مخيفا،يؤكد «فانتازيا العنف القبيح» التي يقترن فيها القمع بالشعور المتكرر بأن البشر تحت طائلة العقاب الذي لا يملك المرء إزاءه سوى حِدَّة الوعي بأنه مهان.

ولا تخلـو «فـانتازيـا العنف القبيـح» في تجلياتهـا عبـر بقيـة قصص المجموعة من تفاصيل كافكاوية،لا تؤكد التأثر الثقافي بالكاتب التشيكي الذي ترك تأثيره،في كتابة جيل الستينيات المهوسين بالعنف والقمع،بقدر ما تؤكد وحدة الملامح الرمزية التي تؤدي إليها الدوافع المتماثلة في المعنى والدلالة،فتتركز البؤر السردية على الكائن المتوحد الذي يطارده بشر ينظرون إلى ساعاتهم فور دخوله أي مكان،ويعامله الكل المعاملة التي لا تليق بكلب!

ورغم أن ملامح الكائن المتوحد المطارد لا تخلو من دلالات اغتراب القروي الجنوبي الضائع في المدينة الكبرى،بلا رفيق أو مأوى أو شعور بالأمان،فإن اغتراب هذا المتوحد الجنوبي يظل مقرونا بالانفعالات التي لا تفارقها وطأة الشعور بالمطاردة التي تجعل اليوم بألف سنة،فيلتف الفزع على المغترب كالأكفان.

هكذا لا يبقى من عالم «أنا وهي وزهور العالم» إلا علاقةغير مكتملة،يتحقق بها المدار المغلق على القمع نفسه،متوترا ما بين مبدأ الرغبة المقـرون بالحلم ومبدأ الواقع المحاصر بزهور الموت السوداء. ولذلك،فلا فارق،جذريا،بين بكائية «العاشق إيليا» المتوحد- في مجموعة «الرقصة المباحة» (المنشورة بعد وفاة يحيى) و«الدرس» الذي تعلمه البطل في القصة التي تحمل العنوان نفسه في المجموعة السابقة.

فالمطاردة باقية،والموت حاضر محسوس،مثل ماسورة بندقية تضغط فوهتها على أعلى الظهر،وانتظار الرصاصة هو الوجه الآخر من انتظار خلاص إيليا «أكثر أبناء الله ألما على الأرض» الذييتحول إلى مجلى معاصر للنبي القديم الذييتجول من جديد في مدينة قمعية معاصرة،مصرية الملامح تماما،ينتشر فيها العنف كالوباء،ولا تبقي على أحد،حتى لو كان عاشقا مثل إيليا،فالعاشق المحكوم عليه،من قبل أن نراه،يعرف أن الاشتهاء حرية مأمونة وإن كانت منقوصة،كما يعرف أن الكل خائف،ولا يدور حديث بين سكان المدينة القامعة المقموعة إلا عن المتاعب والفقر والسرقات والقتل،فهم «يسفكون دم الإنسان كأنه ثور،والحراس في جولاتهم بالليل والنهار يحاكمون ويحكمون،وينفذون أحكامهم فورا دون استئناف،وهم يسيرون بصحبة الجلادين،وما إن يصدر الأمر حتى يسقط رأس شيطان مسكين».

هكذا لا يجتث العنف والقمع رغبات الكائن المطارد فحسب،وإنما يطيح بحضور العاشق والعاشقة وزهور العالم التي تتفتت تحت أقدام العسكر الساري في طرقات المدينة الموحشة،فتبدو دلالة السخرية المضمرة في العنوان لافتة،كما يتحول العنوان إلى دال فقد مدلوله الذي لم يعد له معنى: لا مع الحراس الذين يغتالون الأبرياء،ولا مع الأبرياء المقتولين الذين يتحولون إلى قتلة في المفارقة التراچيدية للعنف الذييبـدو دالا في عنـاوين قصـص مـن مثـل: «الغول» و«الجوع» و«البكاء» و«الخوف» و«الموت». وهي عناوين تتحرك في مضمار رمزي،تنهبه مهرة سوداء،صوتها قادم من صحراء لا يمكن النطق باسمها،في حضرة الشرطة التي تعابث الأرواح والمصائر،وتأكل لحم ضحاياها نيئا ومشويا.

- 3-

تستمر السخرية المريرة في كتابةيحيى الطاهر عبدالله،لا تخلو من ملامح كافكاوية في تفاصيلها الكابوسية،ولكنها تتحول إلى معارضة ساخرةParodyلفي حالة دالة،لتؤكد خصوصية دوافعها،وتواصلها مع تراثها السردي،وانحيازها الطبقي إلى الفئات المقترنة بهوامش المدينة.

ويلفت الانتباه عنوان «حكايات للأمر حتى ينام» في هذا المسار. فهي حكايات لايؤدي بمن يسمعها إلى النوم،أو الراحة،أو الاسترخاء،فما فيها من دلالات قاسية،وحقائق جارحة،يستفز الوعي،ويضعه في مواجهة نقائضه التي تهدد أحلامه الفردية والجمعية.

ولذلك لا تخفى دلالة الإشارة الماكرة في العنوان الذي يلفتنا إلى رواية الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسوبري «الأمير الصغير» الشهيرةEXUÉRY والمترجمة إلى لغات العالم،وثلاث مرات إلى اللغة العربية على الأقل،وذلك بحضور أميرها الذي تتجسد فيه صفات البراءة الطفولية والنقاء الملائكي والمغايرة الكاملة لطبائع البشر المنطوين على رغبات النفع أو الدمار أو الهيمنة.

فلا يشغله سوى الرسم الذي يبقي على علاقاته بمن يحب،ويصوغمشاعر دهشته إزاء الكائنات والأشياء التي لا تفصل بينها حدود المنطق أو المنفعة،فيمضي هذا الأمير- الطفل- في عالمه مؤمنا بالسر الذي تعلمه من الثعلب،وهو أنه «بالقلب وحده يمكن أن يبصر المرء،والعين لا ترى الجوهري»،لأن الظواهر تخدعها،فلا يبقى موثوقا به سوى القلب في الإدراك.

ولذلك يرى الأمير الصغير ما تحت الجلد لصفاء قلبه،ورهافة إدراكه،ويتحرك منتقلا من كوكبه الصغير جدا إلىغيره من الكواكب الكبيرة متعلقا بزهرته التي يخاف عليها،والتي تشع خلال وجوده كله مثل لهب قنديل،حتى وهو نائم. ولا تنتهي حكايات«الأمير الصغير» إلا بعد أن تحفر في داخلنا،كما فعلت معي حين قرأتها منذ سنوات بعيدة لا أذكرها،صورة ذلك الأمير البريء على هيئة «رجل صغير،ضاحك،ذي شعر ذهبي».

ويلجأ يحيى الطاهر عبدالله،متعمدا،إلى نقض معاني البراءة والبكارة واختلاط الخيال بالحلم البهيج في حكاياته التي يرويها على الأمير كي يطيّر النوم من عينيه،وأعيننا،السردية التي تعتمد عليها رواية «اكسوبري» تقنيات الحكي الشعبي الذييؤكد حضور الراوي الذي يختفي وراءه المؤلف المضمر والمعلن،غير مفارق صفات الراوي الشعبي-«القوّال» - الذي يعتمد على الحكي الشفاهي بالدرجة الأولى،وذلك لكي تكتمل أوجه المعارضة التي تستبدل الحكي الشفاهي بالسرد الكتابي،والموروث الشعبي العربي بالموروث الأدبي الأجنبي،وذلك لتجسيد وقائع العنف والقمع التي تتجسد بها تفاصيل العالم الذي ينتسب إليه الراوي والأمير،لكن في علاقة تضاد وتراتب،تنزل الراوي منزلة الأدنى الذي يريد فتح عيني أميره الأعلى على الحقائق القاسية التي لابد أن يعرفها الأمير،والتي لا يمكن أن ينام بعدها،أو يستكين إلى شروط الضرورة التي تحيط بكل رعاياه- وبه هو نفسه.

والبداية هي الصيغة التي تلفتنا إلى حضور الراوي الذي يتحول إلى قناع للمؤلف،والذي يستهل حكيه بالعبارات الدالة:«الحمد لله الذي لم يسلبني كل

نعمه فمنحني نعمة الخيال.. والصلاة على النبي الذي أجارغزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم.. والثناء عليك أميري..».

والصيغة الاستهلالية نفسها دال ينطوي على ثلاثة مدلولات على الأقل. أولها مدلول الخيال الذي يتحول إلى نعمة،والذي لا يكتمل معنى النعمة فيه إلا بما يتيحه من سفر بعيد عن الواقع الذي يدفع إلى الفرار منه إلى ما هو نقيض له،وما هو ترياق لسمومه. ولذلك لا يقترن معنى النعمة بالفرار إلى عالم الوهم السلبي في هذا السياق،وإنما معنى الارتحال الذي هو اقتراب،على طريقة «أجافيكم لأعرفكم» و«أطلب بُعْدَالدار لتقرب الدار».

والمغزى هو أن الخيال يتباعد عن الواقع ليتمكن من أن يراه على حقيقته بالقلب الذي لا ينخدع والعين التي ترى ما وراء الظواهر البراقة،فالنعمة هي المعرفة الكاشفة بالواقع الذي نعود إليه بعد أن نضعه أمام مرآة الخيال التي تكشف عن أوجه الحقيقة المقترنة بشروط القمع المنسربة في هذا الواقع الطارد.

ومرآة الخيال لا تعرف الحدود المنطقية أو النفعية بين الكائنات،فهي تؤدي في علاقتها بالأشياء والكائنات إلى التحولات التي يغدو بها الحيوان إنسانا،والإنسان حيوانا،في عالم الخيال الذي يجعلنا نفهم لماذا استجارتغزالة البر(صورة أخرى من الأمير الصغير) بالنبيﷺ ليجيرها من شر صاحبها اللئيم الذي هو تمثيل لغيره من اللئام الذين سوف يدور حولهم الحكي،خصوصا في علاقتهم بالمظلومين الذين يتحولون إلى تجليات لا نهائية لغزالة البر.

أما الثناء على الأمير فهو قرين المديح الذي يجذب القلوب،ويغوي العقول بالاستماع والاهتمام،وذلك في تقاليد القص الشعبي التي تنتقل من مدح الرسول إلى مدح المحكي عليهم،قبل أن تصدمهم بالأقوال التي تكشف جسد الواقع،فتبدو كالصدق العريان.

والبداية هي الفعل(أقول) الذي يلفتنا إلى الراوي،الكاتب،المتخيل،القوَّال الذي يخايلنا ويخايل الأمير بحكايات اللئام التي تطير النوم من العيون،وتوقظ العقول والقلوب على ما لم تكن تلحظه،من قبل،في واقعها الأليم.

وعنوان الحكاية الأولى-«من الزرقة الداكنة» - إشارة معابثة إلى أصحاب العيون الزرقاء الذين اغتصبوا الأرض واستعمروها،وظلوا فيها إلى أن جاءت الخاتمة الحسنة بالاستقلال وعودة الأرض إلى أصحابها. ولكن الذين تسلموا الأرض من أصحاب العيون الزرق- وفيهم الجنود الأسكتلندسن- حاصرتهم المخاوف،ونمت في داخلهم المطامع،فحاكوا لئام ذوي العيون الزرقاء في

السرة والأفعال،فأصبح الشر مطويا داخل كل نفس «ولا يعلم دواخل النفوس يا أميري إلا الله».

وننتقل من حكاية إلى حكاية لنرى ماذا حدث للمحرومين الذين ظلوا مظلومين،والذين انقلبوا إلى ظالمين،غير مفارقين عوالم البؤس التي تدفع الراوي إلى تعاطي الأفيون الذي يشعل النار في الرأس ويصنع الوهج الخادع لتلوح الطريق البعيدة قريبة،مرورا ببائعة الكرشة،حيث الفقراء الذين يخرجون للدنيا في الشوارع بملابس الحيوان،يلتقطون الرزق بمناقير الطير:«خطافون سفهاء جهلة،يتجنبون النور الفضاح،قتلة لا يقتلهم إلا العشق،غايتهم الفوضى وإقلاق المدن الآمنة- لهذا تبغضهم الحكومات وتطاردهم الشرطة».

ولا يخلو تعاطف الراوي مع هؤلاء الخطافين الذين لايقتلهم إلا العشق،خصوصا من حيث انتسابه المضمر إليهم،من التعريض بما يرفضه في زمن الحكي الذي يقترن بعصر السادات،عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان. وهو العصر الذي زاد الفقراء فقرا،وأطلق النهابين في الطرقات كالحيوانات الضارية التي لا تكف عن النهش،مبقية بقوة القمع على الفوارق بين علاقات التراتب،حيث الشرط الوحيد لولي الأمر:«كل منا في مكانه يخدم الآخر: أنت تعمل من أجل الغير،والغير يعمل من أجل ولي الأمر».

والنتيجة هي القمع الذي يقع على الراوي مثلغيره،لا ينجيه منه الحلم أو الخيال،فالواقع تحول إلى كابوس لا نجاة منه للراوي إلا بالفرار الذي يكون خاتمة الحكايات للأمير،فالفرار هو الحل الممكن الوحيد،في مكانيستحيل العشق على أرضه،ولاينقطع العجب من اختلاط أحواله وأهواله.

ولا أتصور أن الأمير الذي خاطبه الراوي الذي يعرف الكثير يمكن أن ينام،أو ننام معه،بعد أن استمعنا إلى ما استمعنا إليه من الراوي(المؤلف المضمر والمعلن) الذي يريد أن يصدمنا بقبح ما نحن فيه،ويتيح لوعينا أن يتأنى في رؤية عالم أحال البشر إلى حيوانات ضارية،تساندها أجهزة أمن توزع القمع في الطرقات بالعدل والقسطاس،وذلك باستخدام لغة تستفز القارئ والأمير،لغة لا تتردد في وصف القبح والتأني عند تفاصيله المقززة،ولا تخجـل من أن تقـول:«حاور أيام الخراء بالنوم والفساء».

وتبلـغهـذه اللغـة ذروتهـا الختامية في«ترنيمة للأمير» التي ليسـت ترنيمة على الإطلاق،ولا علاقة لها بالأغاني التي تنيم الأطفال،وذلك لأنهـا الدرجـة العليـا من تصاعد اللحن الموجع الذي ينتهي بنغمة حادة لا تفارق الوعي،وحكاية

أخيرة عن الطير الأليف المغلوب على أمره والطير الجارح الذي يتكاثر بما يجعل العنف لُحمة حياة سُـداها القمع.

وأتصور أن نجاح«حكايات للأمير حتى ينام» كشفت أمام يحيى الطاهر الإمكانات اللامحدودة من التراث الشعبي الذي قادته إليه دواعي المعارضة في«حكايات للأمير» فانطلق في الإفادة من هذا التراث،خصوصا أنه تجاوب مع«القوَّال» في داخله،واقترن بصفة الشفاهية التي لا تفارق القوَّال. ولذلك كتب يحيى«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» (1977) و«حكاية على لسان كلب» التي نشرت بعد وفاته. ولم تفاجئ«الحقائق القديمة» القراء بعودتها إلى التراث،فقد أصبحت العودة إلى التراث لازمة من لوازم مسعى جيل الستينيات،ابتداء من جمال الغيطاني ومجيد طوبيا،وانتهاء بيحيى الطاهر الذي يقول ساخرا على لسان إحدى شخصياته المقموعة،وعلى طريقة العكس: «أحيانا ينسى الإنسان منا حاضره الطيب(؟!) فيرتد للماضي الكريه(؟!). ولكن المجموعة فاجأت القراء بلغتها الشفاهية وخيالها الجامح وبشرها المقموعين في الهوامش التي لم يتوقفغرام يحيى بها وانحيازه إليها.

وكان التمثيل الكنائي في«الحقائق القديمة» - كما في«حكاية كلب»- يمزج بين القدرة على السخرية وروح الفكاهة التي تسهم في تخفيف قتامة المواقف،ولامعقولية سلـوك الشخصيات التي لـم تخـلُـمـن مبالغـات الملامـح الكاريكاتورية،هكذا نرى بعيني الجائع الحافي العاري- في القصة التي تحمل المجموعة اسمها رجلا سمينا وصاحبته التي تلبس بالطو من فرو الدب- يأكلان عجلا مشويا وديكا روميا وطاووسا محشيا وحوتا مقليا،بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات.. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة.

ويتزايد ظهور«الدركي» ابتداء من الحكاية الأولى،نراه بعيني المخمور الذي لا ينسى التعريض السياسي بالسادات- في زمنه،مشيرا إلى الأزمة الاقتصاديـة التي طحنت الفقـراء،ابتداء مـن «انفتاح» السادات الذي اقترن بأنواع عديدة من الفساد،تكاثرت تحت حماية الأمن الذي يمثله «الدركي» المرتشي،المستعد للبطش بكل الضحايا،كي يستتب الأمن والأمان لسادته الذين يضيفون إلى الأزمة الاقتصاديةغيرها من الأزمات السياسية التي هي أصل البلاء.

ولا علاج لهذه الأزمات،في وعي إسكافي المودة وأصدقائه،إلا المضي في تغييب الوعي بكل ما يفقد الشعور بالواقع القمعي المرفوض،الواقع الذي يبدأ الحكي عنه بالدركي،وينتهي الحكي بالدركي كذلك،فيقول إسكافي المودة

المخمور لإسكافي المودة المخمور،في إحدى الحكايات التي يقصها على نفسه:«وكالعادة.. يأتي الشرطي ويمسك بقفاي ويجرجرني إلى المخفر القريب لأنظف مرابط الخيل». وهي نهاية تدفع إلى تذكر أشكال المقاومة بالحيلة التي يلجأ إليها أشباه الإسكافي الذي ينقل إلينا سر استمراره في البقاء بقوله:«الدنيا بنت الحيلة،ومثله إن لم نتحايل على المرور من خرم الإبرة مات ميتة الكلب الجربان».

وتدور القصة الأولى في المدار المغلق نفسه الذي تدور فيه بقية القصص التي لايخلو تجاوبها من صفات الرواية،مؤكدة الخصائص الثابتة لثنائية المواطن المقموع والدركي القمع. والبداية مطاردة الدركي للمخمور الذي يقلب نفسه إلى «خروف» كي يفر من الدركي،لكن الدركي يحمله مغنما إلى بيته،كي تعد زوجه أكلا شهيا،يزين الطعام المخطوف من كل مكان متاح.

وما إن تذكر زوجة الدركي اسم الله،في خلوتها مع الخروف،حتى فارق المخمور شيطانه وهرب،تاركا الآدمي في مأزق صعب،لا يفر منه أمام الدركي إلا ليعود الدركي إلى الإمساك به،في طراد لا يخلو من حيلة التحولات المأخوذة من القص الشعبي،وذلك على نحو ما يحكي الدركي الذي رأى في تجواله رجلا خاف منه،فولى الفرار،فجرى الدركي خلفه،ولكن الرجل كان ينزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمي بها على قارعة الطريق،حتى يكف الدركي عن ملاحقته. وفي النهاية لم يجد الرجل مخرجاغير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة.

وتشبه هذه التحولات تحولات المخمور- إسكافي المودة- الذي ينتقل بنا عبر أزقة عالمه المنسي،المليء بالكلاب والذباب وأكوام السباخ والوحل والأطفال العفاريت والنساء الشتامات،والرجال الذين يسرقون كل شيء وأي شيء،حتى الكحل من عيون الحريم. وبقدر ما نتعرف- بعيني إسكافي المودة- على الشخصيات الموازية له والمشابهة له في وضعه الاجتماعي،معانية مثله من قمع الدركي وعنف شروط الضرورة المحبطة،نكتشف أنها مثله تعاني ما نعاني منه في الدنيا التي تشبه الكابوس،والتي يبدو معها الزمن كأنه يصل إلى نهايته السوداء التي تتوزع صفاتها على كل السرد.

ولكن بما لا يقلل من حيوية الحكي الذي لا يكف عن التعريض،فيصل السياسي بالاجتماعي،والاقتصادي بالثقافي،حين تأتي الإشارة إلى الغلاء الأزرق الذي يحجل،والغلاء الأبيض الكاره الذي يمسك المنجل كما لو كان يريد قصف رقاب الفقراء،و«القوادون يتاجرون في بنات الناس أمام عيون الكل.

وفي الغرف المفروشة أولاد عرب... سعداء،يتكلمون الكويتية والليبية والسعودية،ويلتهمون اللحوم مشوية ومقلية...».

ولذلك،فلا فارق جوهريا بين سيرة حياة «إسكافي المودة» وسيرة حياة كلب في «حكاية على لسان كلب»،فالحيوان يحل محل الإنسان في عالم التحولات التي تفرضها آليات القمع اللاإنساني. هكذا،يشبه الفقر الذي ولد فيه «إسكافي المودة» الفقر الذي جاء منه الكلب «محظوظ» (ولاحظ دلالة السخرية في الاسم) الذي كان ابن الصدفة العمياء في الريف،وانتقل منه إلى المدينة التي لا يمكن أنينتقل فيها مخلوق من مرتبة سفلى إلى مرتبة عليا،ونرى بؤس الأحياء الشعبية،بعيني الكلب المغترب كالإنسان المتوحد،حيث الصبي المتشرد ينزع العظمة من فم الكلب،والحياة عذاب ما بعده عذاب،فيفر منها الكلب إلى الأحياء الثرية،متسللا،متسلقا،مجربا أنـواع المخـادعة والمخـاتلة،كي يبقى فـي العالـم الذي يشتهيه،والذي لا يستطيع أن يناله في دنيا الرغبات المقموعة التي يحكمها العنف.

ولا أعرف السبب الذي دفع يحيى الطاهر عبدالله إلى عدم نشر «حكاية على لسان كلب». ربما لأنه وجدها أضعف فنيا من حكايات إسكافي المودة التي تعود فيها الحقائق القديمة إلى إثارة الدهشة بموازياتها الرمزية وتمثيلاتها الكنائية وصيغها الشفاهية التي لم يتخل عنها يحيى «القوَّال» منذ قصصه الأولى التي ترددت فيها السمات الأسلوبية التي ترسخت مـع تواصـل الكتابـة: التكـرار،والكلمات والتراكيب العامية،والاحتفاء بالمستمـع فـي القـارئ،وتنبيهه الدائـم بوسـائل النـداء والتنبيـه.

وأخيرا،الإلحاح على ضمير المخاطب بوصفه المستمع الذي يغويه ضمير المتكلم الذي يعرف صاحبه نعمة الخيال وقدراته على مواجهة الواقع الذي يرفضه ويتمرد عليه،كاشفا عن طباع الناس،في زمن ملعون:«زمن كزمننا،يأكل فيه الأخ لحم أخيه،ويبيع لحم بنته التي تحاكي القمر».

خلوة الغلبان

لا أعرف على وجه التحديد،الآن،لماذا اندفعت إلى ذاكرتيعلى نحو مفاجئ،وظلت تلح على ذاكرتي،وأنا أقرأ صفحات كتاب«خلوة الغلبان» لصديقيإبراهيم أصلان،قصيدة«القنفذ» لسعدييوسف،وبخاصة الأسطر التيتقول:

والقنفذُ/ هذا الكامن المأخوذُبالأشياء فيقارته القديمة/ والمُحْتَبئ فيالغفلة العظمى/ الذيإن ظنّه الأطفاليوما -/ كرة الأسماليلهون بها/ أو حسبته المرأةُالصخرَالذييدلك رجليها/ وأفعى النخل إن ظنته فأراهامدا-/ ما حَلَّمن حَبْوَتِه./ لكنه فيأول الليلِ/ وفيقارته القديمةْ/ يسعى/ بطيئا/ ضاحك العينينِ/ مسرورا بأن الأرض فيها هذه الفتنةْ.

هل كان سبب إلحاح هذه الأسطر على ذهنييرجع إلى أن المشاهد التيينبنيعليها كتاب«خلوة الغلبان» مشاهد ماكرة،تبدو على السطح لقطات بريئة،محايدة،عابرة،لكنها سرعان ما تنقلب على ظاهرها بمجرد المضيفيها،فإذا هيلقطات كاشفة،مصاغة بعناية،تشع بدلالاتها فياتجاهات عدة. تخلو من الالتباس والغموض وتنحو إلى الوضوح والسلاسة،لكنه الوضوح الخادع،والسلاسة التييفضيظاهرها إلى باطنها؟!

فالعينان اللتان تختاران موضوع الرؤية،وزوايا الالتقاط،وتوازيات الضـوء والظـل والعتمـة فيالمشـاهـد،والمـلامـح المنتقاة من أوجه الشخصيات وملابسها،فضلاعن أقوالها وأفعالها،عينان تشتفان حتى الرجفة فيالماء الذييخترق الجذع.

ولذلك تأتياللقطات مأخوذة بموضوعاتها فيبراءة مراوغة،كاشفة عن تعدد دلالاتها فيبساطة آسرة،منقلبة بالوضوح الظاهر إلى حافز على التأمل،جاعلة من الأسلوب العاريمن الزخرفة مثارا للتداعيات والترابطات التيلا تكف اللغة عن توليدها فيذهن القارئ،فنحن إزاء اللغة نفسها التيتميّز بها إبراهيم أصلان عبر مسيرته الروائية التيبدأت من المجموعة القصصية«بحيرة المساء» 1791التيوضعته فيالطليعة من كُتَّاب الستينيات،وتجسّدت في«مالك الحزين» 3891و«يوسف والرداء»7891و«وردية ليل» 1991و«عصافير النيل»9991فكانت علامة على حداثة كتابة أصلان،وميل هذه الكتابة إلى الاكتناز والإيجاز المحمّل بالدلالات،والجمل القصيرة الخالية من أساليب البيان والبديع،العارية من

الزخرف البلاغي،فيسعيها إلى أن توصل معانيها المحددة بدقة،أو حرصها على أن تكون شفافة لا تعرف عكارة المعاظلة الأسلوبية أو سوءات التَّقَبُّض اللفظي،فهيلغة تسعى إلى أن تزيل الهوة الفاصلة بين الكلمات والأشياء،كيتضعنا فيحضرة المواضيع نفسها،لكن من الزوايا التيتدفعنا إلى إعادة تأمل المشاهد حَمَّالة الأوجه.

وكتـابة إبراهيـم أصلان هيهـيفـي«خلوة الغلبان» كتابة مقتصـدة،لا تعرف الإطناب أو الثرثرة الفارغة،كتابة لايخرجها صاحبها إلا بعد جهد جهيد،ولكنه الجهد الذييؤكد أن الصنعة هيإخفاء الصنعة،وأن البراعة الإبداعية هيأنيأخذ الكاتب بوعيالقارئ ووجدانه فيمايكتب،ولايلقاه إلا إذا كان عنده ما هو نفيس وعزيز ويليق بمكانة هذا القارئ عند الكاتب. ولذلك كان أصلان من المقِلّين،لا تجد له هذا العدد الوفير من الكتب التيأخرجهاغيره من أبناء جيله. يحسبه البعض كسولا،أو منصرفاعن الكتابة،لكنهيؤكد دائما أن الكتابة حياته،وأن القيمة الأصيلة ليست كمية،وأن التأنيوالتأتيهما خاصيتاه اللتان تجعلان من كتابته كتابة مراوغة ومغوية.

هكذا،يكتسب الكاتب والكتابة- فيحال إبراهيم أصلان- صفات«القنفذ» الذيجعله سعدييوسف- بمكره الشعري- قناعاللمبدع،القنفذ الذييكمن فيقارته القديمة،منكمشا بين تراب الشمس والعشب المسائي،يبدو للجاهلين به علىغير حقيقته،وهويخايلهم بسكونه الذيلايحل من حبوته،ولكن عينيه تريان كل شيء،وأذنيه تسمعان كل نأمة. فسكونه تأمل،وصمته اكتساب دلالات،وهدوؤه احتفاء بمايقع فيدائرة إدراكه،فإذا اغتنى بالإدراك انطلق من قارته القديمـة،ما بين الضـوء والعتمـة،يسعى،بطيئا،ضـاحـك العينين اللتين لا تفقدان قدرتهما على الاندهاش،ويجود أخيرا بالقليل الذييكتبه،لكن مايجود بهيشع فيكل اتجاه،كأنهيدفع كل مَنيطالعه إلى أنيكون ضاحك العينين،واعيا بأن الأرض فيها هذه الفتنة.

ولفظة«الفتنة» نفسها حمالة أوجه،متعددة المعاني،ففتنة النهار نبات من فصيلة الزَّنبقيات له أزهار جميلة تتفتح خلال النهار وتنطبق فياللیل،والفتنة هـيالصَدُّ،وهي:الضـــلال،والفضيحـة،والاختلاف،والغـواية،والعبرة،والخِبْرة،والعذ اب،والجنون... إلى آخر المعانيالتيتمتلئ بها معاجم اللغة الكبيرة. وكتابة إبراهيم أصلان فيها كل هذه الفتنة،شأنها شأن كل كتابة من نوعها. وهيتبدأ فتنتها من عنوان:«خلوة الغلبان» نفسه،فهو عنوانيشيباختلاء صاحبه وانعزاله عن العالم،لكن ما كتبهيؤكد أنهيعيش فيقلب العالم،ويسمع ويرى كل شيء،كما لو كان لايعرف معنى الخلوة إلا على سبيل المجاز،أو على طريقة

المتصوفة الذينيطلبون بُعْدَالدار ليقربوا،أويجافون الناس ليعرفوا الناس،فالخلوة حال من التوحد مع الخلق وعن الخلق هدفه الخلق.

أما صفة«الغلبان» التييستعيرها لنفسه- بصفته الكاتب الحاضر فيالنص- فهيقناع لايختلف كثيرا عن قناع القنفذ فيمراوغة الكتابة الأصلانية،ذلك أن صفة الغلبان- فيالصياغة العامية المصرية للكلمة- تشير إلى المغلوب على أمره،والضعيف،والساذج،فهيفيظاهرها لا تختلف فيحضور الدلالة عن صغر حجم«القنفذ» الذيتحسبه المرأة الغافلة حجرًا تحك به رجليها،أويحسبه الطفل الجاهل كرةيلعب بها،ولكن هذا الصغير الحجمينطويعلى قدرات وإمكانات مدهشة لايعرفها إلا مَنيبصرون ما وراء الظاهر،ومَنيسمعون حتى المسكوت عنه من الكلام،تماما كصفة«الغلبان» التيهيمراوغة للأعين المتقحمة،أو الأقلام المستأسدة،أو المشاعر الصدئة،أو السلطة المستريبة،فهيقناعيتيح لمنيتخفى وراءه أنيقول مايريد،وأنينطق المسكوت عنه فيسلاسة خادعة،وأنيعلن احتجاجاته فيجمل لايلتقط مغزاها إلا مَنينتبه إلى المعانيالمضمنة،حيث التلميحيغنيعن التصريح،والإشارة تغنيعن المباشرة.

فالغلبان كاتب«على باب الله» أو هو عضوغير منتسب بلغةيحيى حقيالذيتعلم منه إبراهيم أصلان مراوغات التواضع والسخرية،كما تعلم منه كيفية الدخول إلى ميدان الكتابة من أشد أبوابها ضيقا وعسرا،فكان من المقلين،خصوصا بعد أن استبدل بلذة البوح لذة المراقبة،كأنه شاهد واقف على جنب،يطل على شيء عجيبيحدث أمامه،محاولا فهم سره،ثم لاينقضيعجبه منه حينيكتب عنه.

صحيح أن إبراهيم استعار عنوان: «خلوة الغلبان» من اسم مسقط رأس الكاتب المصريالفرنسيجاك حسون،المولود فيقرية قريبة من«المنصورة» فيدلتا مصر اسمها«خلوة الغلبان». لكن اسم القرية حفر حضوره فيوعيأصلان،واستقر فيه كمايستقر الدال الحائم فيشبكة الدوال التيلا تكتمل إلا به،فتتلقفه لأنهيمنحها المعنى الذيكانت تبحث عنه،أو الصفة- القناع التييمكن أنيختفيوراءها الكاتب،فيفعل المراقبة الذيهو فعل الكتابة. ومن حيث الظاهر،تتكون«خلوة الغلبان» من اثنتين وعشرين لقطة،ذكريات ومشاهدات وتداعيات وتأملات وخواطر،تبدأ من سنة 7991وتنتهيسنة2002،متناثرة على مستوى السطح،لا رابط معلنا يربط بينها سوى ضمير المتكلم الذييؤكد الحضور المباشر لكاتبها الذييكتب عن الآخرين،لكننا نلمحه كامنا فيالزوايا،ماثلا فيالتعليقات التيتبدو بريئة،بل فيالنظرات التيتقرأ فيها الشخصيات المسكوت عنه من كلام الكاتب- الراوي.

ولذلكيمكن قارئًا يجمع معلومات عن الأدباء الذينيهوى كتابتهم أنيعرف الكثير عن إبراهيم أصلان من اللقطات التيقدمها عن الآخرين: حيالكيت كات الذينشأ فيه،مدرسة إمبابة التيحصل منها على الابتدائية،بدايات الكتابة وسخرية الأهل الذين كانوايصفونه بأنهيريد التشبه بالعقاد،وظيفة ساعيالبريد التيشغلها لسنوات،والتيجعلتهيعرف منطقةغاردن سيتيعمارة عمارة،ذكريات النشر الأولى وأصدقاء رحلة البدايات:إبراهيـم منصـور وضيـاء الشرقـاويوأحمـد حـافظ رجب ويحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم وجمال الغيطانيومحمد روميش ومحمود بقشيش وسيد خميس وغيرهم من صحبة الستينيات الأولى،العمل فيمكتب جريدة«الحياة» بالقاهرة استجابة لرغبة عمرو عبدالسميع أنشط مدير لمكتب القاهرة وأكثرهم ثقافة وتأثيراوقدرات إبداعية،الأسفار إلى الخارج مع أصدقاء الكتابة،والمواقف التييمكن أنيتعرض لها كاتب لايعرف اللغات التيترجمت إليها أعماله،العلاقات الإنسانية التييغدو طرفا فيها،والمواقف الدالة التيتنبئ عنها اللقطات فيرهافة. ولايأتيذلك كله من طريق التعمد،فالكاتب«الغلبان» لايحكيعن نفسه،ولكنه لايغفل المعلومة الذاتية التييستدعيها دور المراقب.

ومن هذا المنظور،يمكن القارئ أنيلتقط أحكام الكاتب على أقرانه،خصوصًا حينيحدث الاقتراب الوجدانيوالفنيالذييُدنيبأطرافه إلى حال من الاتحاد،وذلك من مثل المقارنة التييعقدها إبراهيم بين طريقته وطـريقةيحيى الطـاهـر عبدالله فيالكتابة،فالأخير«كـان شبيهًا بجهـاز لايكف عن الإرسال إلا قليلًا»،بينما أصلان«مستغرق فيحال من الاستقبال معظم الوقت». أما لغةيحيى الطاهر عبدالله فكانت«أفضل لغة قص بين جيلنا كله. لم أعرف أبدا كيف جاء بها،وما زلت حتى الآن أشعر بأننيقادر على أن أمدّطرف لسانيوأتذوق طعم كل كلمة من كلماته على حدة».

وقل الأمر نفسه عن محمد حافظ رجب الذييخرج أصلان عن تحفظه المعتاد،فيندفع- للمرة الأولى والأخيرة فيالكتاب- إلى الاستشهاد بما قاله صبريحافظ ويحيى حقيعن كتابته،مؤكداأن حقيوحافظ الأكثر جدية وقيمة بين مَن كتبوا عن حافظ رجب،متجاهلا ما لا حصر له من التعليقات التيلم توفّر تهمة واحدة لم تلصقها بعقل الكاتب الإسكندراني«على رغـم أن الكثيرين من هـؤلاء كـانوا حميرًا بالمعنى الاصطلاحـيللكلمة».

هكذا،ينداح التناثر الظاهريللقطات التيتحتويها«خلوة الغلبان» وتكتسب وحدة من نوع متميز،خصوصا حين ندرك أنها لقطات تدور فيالدائرة الثقافية للكاتب- الراويالذييكتب عن دائرة معارفه: أبناء جيله الذين التصق بهم،أو الجيل الذيارتبط بأعلامه فيالرحلة الشاقة للكتابة التيبدأت منذ الستينيات. ولذلك فهو

لايغفل الكُتّاب الذين تركوا أثرًافيه شخصيا مثل: يحيى حقيونجيب محفوظ ويوسف إدريس والبياتيالذياستعار أصلان عنوان مجموعته الأولى: «بحيرة المساء» - من شطرة فيإحدى قصائده،أو الذين ارتبطوا فيوجدانه بمايشبه الأسطورة مثل العقاد.

وهنا،مرة أخرى،يذكر إبراهيم أصلان ما بقيفيوعيه من دروس الجيل السابق الذيتتلمذ عليه جيل الستينيات حتى فيادعاء بعضه أنه«جيل بلا أساتذة». وتنفتح الذاكرة على العقاد الذيقال مرة فييومياته بجريدة«الأخبار» القاهرية إن مَن لميقرأ«مقامات الحريري» ليس بمتأدب.

وتأتيقراءة المقامات بمايشبه الصدمة،وبمايؤكد الوعياللاحق بضرورة الكتابة بلغة واضحة مباشرة ميسّرة. ويحكيأصلان عن البياتيالذياختلى به،عندما تفاقمت الحال العامة فيمطالع السبعينيات،ولاحظ ما هو عليه من اكتئاب،فأخبره- أيالبياتي- أن على المثقف أنيعيش ويراقب ما شاء،شرط أنيحرص على إبقاء مسافة بينه وبين الواقع،مسافةيأمن معها ألّا ينكسر قلبه. وهيوصية لا تنسى حتى فيحالات انكسار القلب.

وقس على ذلك مايحكيه«الغلبان» عنيوسف إدريس الذيفتح أفقًا لمينغلق،فكان المثال العبقريعلى سرد الحكايات التيتفصح عن دلالاتها الجارحة بتلقائية مذهلة،والكاتب الذيظل حالاثقافية كاملة،قوامها الكبرياء والمناكفة،كأنه نوبة صحيان لا تهدأ فيزمن اختلط الطموح بالخيبة والخطايا بالإنجازات.

لكن بؤرة التركيز تتجه على نحو خاص،متكرر،إلى الشخصيات التيهمّشتها الحياة الثقافية بغير حق،ونسيتها الذاكرة الأدبية فيتدافعها وراء العابر والزائل من الصرعات أو الموضات. هنا،تضيء لقطة«عيّنات للعرض» و«شجون عائلية» و«جاك حسون» و«ذكرى رحيل كاتب بديل» و«أنتيا مَن هناك». فيبدو الكاتب المختفيوراء قناع«الغلبان» محتفيا بالغلابة من الكتّاب الذين أدركتهم حرفة الأدب،أو الذين سحقتهم الحياة فأبعدتهم عن المسار إلى الصمت أو المرض أو الموت. هكذا،نرى«الأستاذ مصطفى» الذيكانيعمل محررا فيأول مجلة أرسل لها أصلان شيئا للنشر،فيلقطة لا تقل فيمغزاها المأسويعن حضور الموت الذيغَيّب ضياء الشرقاويمن الوعيالثقافي،أو الذيمحا حضور محمد روميش الكاتب الجميل.

وقس على هذا النوع من اللقطات لقطة الكاتب الذي«كانيكتب قصصا جادة وإن كانت على قد الحال»،فيرجع الدلالة نفسها التيينطويعليها حضور«عم

عبدالمعطيالمسيري» الذيحاول التمرد على التحكيم من الباطن،وظليعاند التهميش إلى أن سقط ميتا،فانتهى إلى الغياب المحزن الذيانتهى إليه كاتب متميز مثل محمد حافظ رجب،صاحب المجموعات القصصية الرائدة: غرباء،الكرة ورأس الرجل،مخلوقات براد الشايالمغلي.

ويبدو مكر الكاتب«الغلبان» حينيوصل- من خلال لقطات المهمشين الذين طواهم النسيان- مأساة حرفة الكتابة فيمجتمعات لا تقدرها حق قدرها،مجتمعات تطحن الموهوبين الذين لايتقنون لعبة البقاء وأساليب المقاومة،وتقضيبالدمار على أشباههم الذين تغدو أحلامهم أكبر بكثير من قدراتهم. يبدو ذلك جليا حينيتأمل«الغلبان» الحياة البائسة التيكانيحياها عبدالمعطيالمسيريوعائلته،فتمثل له باعتباره مصيرًا قائمًا يسعى نحوه من دون أن تكون له حيلة فيردّه. ولايُبْعِدُعنه هذا الخاطر الحزين ما قاله المسيريفيآخر لقاء: «لازم تكتب. الكتابة هيالشيء المهم»،وأضاف فيغضب: «أنا مش مقياس!».

وهيكلمات تفتح بابًاالعبور الهوة المخيفة التيسقط فيها بعض الأقرانيأسًا،فلمينجوا من براثن«القاهرة» التيأكلت بنيها،خصوصا جيل الستينيات الذيفتح عينيه على وعود الحلم القوميوصعوده الواعد،لكنه سرعان ما صدم بالسقوط المدويلهزيمة العام السابع والستين،فأعلن تمرده على الذين صنعوا الهزيمة،وثورته على جيل الآباء،مختطا لنفسه طريقا جديدا أفضى إلى أساليب مغايرة فيالكتابة التيلميجمع بين تجلياتها الكثيرة المتنوعة سوى رغبة نقد الواقع وتعرية خباياه التيقادت إلى الهزيمة،فضلا عن تصوير أحوال النفوس المأزومة المحاصرة التيلم تكف قط عن المقاومة،ولم تتوقف- فيسياق ذلك- عن محاولات تأكيد الهوية الفردية والقومية للكتابة.

وسقط مَن سقط نتيجة إحباطات المرحلة الشاقة المضنية بهزائمها المتكررة،ولمينج سوى أولئك الذين لميتوقعوا من«القاهرة» أو الوطن شيئا،ففوتوا عليهما،وعلى أنفسهم،مشاعر الخيبة المُصْمِية والمرارة القاتلة،وأنجزوا ما جاوزوا به جيل الآباء الذيتمردوا عليه.

- 2-

يقترن الوجه الآخر من فتنة«خَـلْوة الغَـلْبَان» بالخصائص التيلا تخلو منها كتابة إبراهيم أصلان الروائية،وهيخصائص تقترن بالسخرية التيتعطيمذاقا لاذعا للكتابة،وروح الفكاهة التيتبين عن كاتب ضاحك العينين،لا يكف عن استخلاص النكتة حين يجدها،واللجوء إلى التهكم حين يغدو التهكم سلاحا من الأسلحة

التيتناوش بها الكتابة مفاسد الواقع. و«خفة الدم» فيالكتابة هيعلامة التنكيت الذييغدو نوعا من التبكيت،فيكتابة أصلان،خصوصاحين لا يملك الكاتب فيمواجهة واقع مختل سوى السخرية التيتنتزع براثن القمع،وتبعث البسمة التيتنزع الخوف من النفوس،وتوقع الإدانة على مَن يستحق الإدانة. وتتطلب هذه الكتابة درجة عالية من المهارة والرهافة،المهارة التيتُبقيعلى الشعرة الدقيقة الواصلة والفاصلة بين المسموح به والمنهيِّعن التصريح به،متوسلة باللقطة المحايدة فيالظاهر،والوصف الذيينطق الحال على نحوغير مباشر،والتعليق البريء على مستوى السطح. ويقتضيذلك اطِّراح النزعة الانفعالية بما يضفيحيادا مراوغا فيوصف المشاهد أو صوغالحوارات،جنبا إلى جنب الرهافة التيتنفر من الإعلان المباشر عن المواقف أو الآراء،فتؤثر التلميح الذكيعلى التصريح الفج،متجنبة العبارات النابية والجمل العاطفية،رافضة الاستسلام لغواية أي حال من حالات الهشاشة الوجدانية فيالبوح.

ولذلك تبدو اللقطات الإنسانية رهيفة،تنطق أكثر مما تؤديه الكلمات،مثلما يحدث فياللقطة الأولى«تواطؤ» التيتعيدنا إلى بلاغة القصة القصيرة عند أصلان،لحظة قصيرة جدا من الزمن،مشحونة بالدلالاتغير المباشرة،وشخصية إنسانية محاصرة بأسوار السفارة الأمريكية القريبة هذه المرة،وعيون رجال الشرطة المتربصة،وحرارة يوم خانق،وَنَوَاهٍمعلنة وغير معلنة،وسؤال لا سبيل إلى الإجابة عنه سوى: «أسأل إيه وأنيِّل إيه؟ هيديبلد حد يسأل فيها عن حاجة؟!». وتأتيالنهاية متصاعدة برغبة معرفة محبطة،تجمع بين سائق تاكسيوراكب،كلاهما«غلبان» ويشتركان فيالاستجابة العاجزة إلا من الكلمات إزاء علامات القمع المنسرب فيهواء المشهد.

وقل الأمر نفسه على لقطة«بنت مغربية صغيرة» التيهيإعادة بناء لمشهد تستدعيه الذاكرة،لكن بما يؤكد مفارقات عدة للكاتب المحتفى به فيلغة لا يعرفها المتورط فيمراسم احتفالية لا يحسنها،والفتاة المغربية الصغيرة التيتشبهه بأكثر من معنى للاغتراب بين الآخرين،حتى أولئك الذين نتكلم لغتهم. ومرة أخرى،تجمع صفة«الغلبان» بين الكاتب والبنت المغربية الصغيرة،كما تجمعها بالسيدة التياسمها«جانين» فيالمشهد الخاص بها،حيث مفارقة الرغبة والقدرة التيتنوس فيدائرة العجز بين الراويوالمروي عنه،خصوصًافيحضور علامات قمعية،تتصاعد بوعيالاغتراب ولوازم التوحد،وتتجلى فيصور كنائية دالة،منها صورة«كلب أسود فيرباط أحمر».

والتشابه لافت بين الكاتب و«النبات» الذييشاركه الصفة نفسها على مستوى الموازاة الرمزية،فيهذا السياق،خصوصا حين يدخل كلاهما دائرة التهميش

المكانياالتيتنغلق بالكاتب فيحجرة صغيرة،مصطنعة،وتنأى بالنبات عن العناية التيىستحقها،فيذبل ويستبدل به نبات بلاستيكيزائف.

وتفسح رهافة المعالجة فياللقطات السابقة السبيل للوازمها فيلقطات أخرى،يشع المشهد فيها بالسخرية التيتتعمد تعرية بواطن ما تناله من الحياة الثقافية،والكشف عن بعض سلبياتها فيتمثلات ماكرة. من ذلك لقطة«مع ناقد صديق» التيتصوغحالا تمثيلية لناقد«أفادته دراسته الأكاديمية حتى بات يكتب ويتحدث عن الكتب فيوسائل الإعلام بكلامغاية فيالجدية والفائدة من دون أن يقرأها». والمفارقة التيتنطويعليها الجملة الوصفية الاستهلالية تمتد إلى اللقطة كلها،عابثة بالنموذج الذيجمع أمثال هذا الناقد الذيتتخذ ابتسامته الطرية منحى أنثويا،بينما تتحول حثثًاإلى ضحكة مكتومة يرتج لها كرشه الملموس،ويرتفع معها حاجبه بينما تتسع عيناه بولهٍعميق.

والمدهش فيالأمر أن العلاقة الخاصة جدابين هذا الناقد والكاتب«الغلبان» لم تشفع للأخير،فتدفع الأول إلى إعادة النظر فيعادته،من أجل صديقه الكاتب ولو مرة واحدة على الأقل،فظلت العلاقة بينهما طريفة فيمفارقاتها التيتلتقطها اللقطة بما يجعل من النموذج الخاص نموذجاعاماله دلالته الساخرة. وينطبق الأمر نفسه على«مشهد من المعرض» حيث النموذج الموازيللناقد الصديق،وهو الكاتب السمسار الذيتوسط ما بين الكتَّاب الشبان وإدارة معرض الكتاب،كيأخذ من الطرفين ما ينفيعنه صفة الكتابة،ويثريه على حساب«الغلابة» من الشبان الذين لا يملكون سوى الضحك على الحال.

وهو نموذج لا يختلف عن نموذج«المذيع» الشاب المتأنق الذيداريابتسامته الساخرة بأدب ليس نهائيا لأنه حريص على وصولها إلى جمهور المشاهدين،طارحًاعلى المطرب- الظاهرة شعبان عبدالرحيم أسئلة لا يمكن أن تبعث عند مَن يتابعها سوى السخرية من صاحبها.

ولا تختلف لقطة المذيع الشاب عن لقطة الصحافي«الفهلوي» الذيىقوم بتحقيق لمجلة عربية معروفة فيمناسبةغياب شاعرنا الكبير نزار قباني. وبعد مشاورات عاجلة،انتهى الأمر به إلى الاتصال بأكبر الكتَّاب العالمين الأحياء ممن يمكن لشهاداتهم أن تتناسب وهذا الحادث الجلل،فاستقر أمره على أن يتصل فورا بغارثيا ماركيز وكذلك الشهير جداجورج أمادو. ولا يعجزه الحصول على أرقام التليفونات،فالفهلوة لايمنعها شيء من الوصول إلى هدفها،لكنه لم ينتبه إلى مراعاة فروق التوقيت،فتم الاتصال بمسكن ماركيز فيالسادسة صباحا،ويدور حوار هزليّالدلالة بين الصحافيالألمعيوزوجة ماركيز التيلا تعرف مَن هو نزار قباني،ولا معنى الاتصال بهم فيالسادسة صباحًا،فلا تملك سوى

السؤال عن مستر«كباني» وماذا يكتب،وينتهيالحوار بإغلاق السماعة. وتأتيزوجة جورج أمادو بعد زوجة ماركيز التيعنّفت الصحافيالفهلوي،وتتكرر المهزلة لأن أمادو فيالعناية المركزة،ويمكن أن يموت خلال يومين أو ثلاثة. ويضع الصحافيالسماعة،لكن من المؤكد أنه سيحاول مرة أخرى.

والنماذج السابقة التيتجمع بين الناقد والمذيع والكاتب السمسار والصحافيالفهلويأمثلة علىغيرها من النماذج السلبية التيتمتلئ بها الحياة الثقافية على امتداد الوطن العربي،ولذلك يحرص الكاتب الغلبان(؟!) على عدم تعيين المكان فيأكثر من حال،ليخرج بحضور هذه النماذج الشائهة من دائرة قطر بعينها،مؤكدًا امتداد الظاهرة إلى الأقطار العربية التييختلط الحابل بالنابل فيدوائرها الثقافية،ويكتسيالجاهل ثياب العـالم،ويحتل أربـاع المثقفين مواقـع المثقفين الحقيقيين،فيشيـع الفساد والخلل مع فوضى القيم.

والنتيجة هيوجود نقاديتحدثون عن أعمال لم يقرأوها،أو يشتغل كُتَّاب بالسمسرة،وينسحق كُتَّاب شبان تحت وطأة المحاصرة،ويعــلو نجــم إذاعيين جهـلاء وصحـافيــين أجــهـل منـهـم. وتـغـدو الدوائر الثقــافية دوائـر خانــقـة لمـن لا يستطيعـون تحمـل الحصـار،فيخنقهم الصمت أو ينـهيهم الإحباط الذيينتج المرض أو الموت. تأمّل حال محمد حافظ رجب على سبيل المثال.

والكـاتب الغلبـان(؟!) يواجـه فسـاد هذه الأوضاع الثقافية بالسخرية منها،وتسليط الضوء على النماذج التيتدل علىغيرها،متهكما،مستغلا أسلوب المفارقة الذييجمع بين النقائض،مستعينا بالمواقف الكاشفة التيتتجاور فيها الأضداد،فيتكاثف الضوء الذيتولى تعرية الحضور الشائه لهذه النماذج وغيرها. ويكتمل فعل التعرية بالوصل الماكر،غير المباشر،بين حضور هذه النماذج والفساد السياسيالذيينتشر على امتداد الكرة الأرضية. وتعين رهافة المراوغة الكنائية على الإشارة إلى المسكوت عنه- فيمدى الفساد السياسي- بتمثيله بغيره الذييمكن التصريح به.

ولذلك تأتيلقطة«عن الإغفاء وفضائله» دالة فيطابعها الأليغوري،فالحديث المراوغ- على طريقة: إياك أعني،فاسمعييا جارة- عن الحاكم الأندونيسيالذييغفو هادئا فيالاجتماعات الرسميةغير مبالٍ بمـا يـدور حوله من إجراءات،ولا يتأثر باتهامه فيفضائح مالية كبيرة،ولا يقبلً التنازل عن منصبه بأيشكل من الأشكال.

ويمضيالحال بهغير عابئ بأينقد،إلى أن تأتيالمفارقة التيتتمثل فيعشرات الآلاف من أبناء الشعب«الغلابة» يملأون الشوارع،وهم يتسلحون بالعصيوالأسلحة

البضاء،يتسلقون أسوار البرلمان ويخلعونها متمسكين بالرئيس،رافضين تماما طرح الثقة به أو إثارة مسألة تجاوزاته المالية الرهيبة فيحققهم.

ويمضيالكاتب الغلبان(؟!) فيسخريته التيتدفع القارئ بمكر إلى أنيستبدل بالحاكم الأندونيسي- فيالمشهد- أشباهه العرب،غير مغفل التهكم على«حكمة الجماهير» التييسهل تضليلها فيهذا الزمان الذييمكن للمرء أن يحكم فيه بلدا كبيرا،وهو نائم!

ولا تخفف حدة السخرية أو مرارتها،فيمثل هذا النوع من اللقطات،سوى الفكاهة التييتبطن فيها التبكيت بالتنكيت،فنضحك مما نقرأ،أو تعلو شفاهنا البسمة الآسية على المشهد الذيتصوغه اللقطة،أو على النموذج البشريالذيتبرزه. يحدث هذا مع تمثيل النقاد الذين لا يقرأون وسماسرة الاحتفالات ومذيعيالجهالة وصحافييها،كما يحدث مع تمثيلات الأدباء الذين استهوتهم العالمية فيلقطة«أهمية أن تكون عالميا». وهياللقطة التييبرز فيها ذلك الكاتب الذييغدو تمثيلًالغيره فيتصريحه المؤثر أنه أصبح كاتبا عالميا،الأمر الذييعنيأنه سيترك أقرانه«الغلابة»، ويمضيوحيدا إلى العالمية التيلميذهبوا إليها.

ولا يهوِّن الكاتب الراوي- فيما يقول- من شأن العالمية التيلها وقع لا يمكن إنكاره،خصوصا بعد أن اقترنت بانطلاقة الأغنية العربية بعد طول انتظار،ووصول منتخبنا القوميإلى حماها على رغم أنه خرج من الأدوار التمهيدية فيالتصفيات العالمية. لكن عدم تهوين الكاتب ينطق تهكمه على العالمية والعالميين المحلسين،ومن ثمَّ سخريته المبطنة من أقرانه الكتّاب الذين أخذوا يكتبون على ضوء المواصفات المطلوبة للترجمة،مؤكدا- على لسان صديقه زكريا- أن المؤشرات البينات تؤكد أن مسألة تجهيز روايات بحسب الطلب بدأت تتخلى عن حرجها،وتندفع لتشكل تيارا روائيا جديدا لن يلبث أن يكون صرعة حقيقية!

وذروة السخرية الممزوجة بخفة الدم هيلقطة«عم نجيب..كل سنة وأنت طيب». وهيلقطة مكتوبة بمناسبة عيد ميلاد نجيب محفوظ التسعين،عليه رحمة الله. ولا يحكيالكاتب الغلبان؟! عن ذكرياته مع عم نجيب،أو عن خصائص كتابته،أو عن القرب الدائم منه بما يمنح البعض مبرر الحديث باسمه..لا يفعل أصلان شيئًا من ذلك،أو حتى ما يقرب منه،وإنما يحكيعن«الست أم عبده» فيحارة«محمد عباس» التيفرح سكانها بعيد الميلاد التسعين. والست أم عبده وضعت ابنها عبدالرحمن،آخر أولادها،يوم حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل بالضبط،وهيتحسب عمر الولد على هذا الأساس،وصارت تسلك فيالحياة باعتبارها تمت إلى نجيب محفوظ بصلة القرابة القوية،وتنظر إلى الكاتب

الغلبان على وزن أصلان بصفته من الأقرباء مـا دام يـرى«سينجيب» وشبهه فـيحـرفة الكتابة،ولا تفهم لماذا لا يعطيه الأسطى الكبير«سينجيب» بعض أموال الجائزة التيحصل عليها،ألا يقوم الأسطوات بترضية صبيانهم دائمًا؟!

وتمضيالسخرية الفكهة إلى مداها فيالرسالة الموجّهة إلى نجيب محفوظ،ساعية إلى مداعبته بالقطع،لكن المداعبة تمتد فيمكر،مستغلة علاقات الحضور الدالة على علاقاتغياب،فيجدلية الخفاء والتجليمع الاعتذار لكمال أبو ديب على استعارة عنوان أحد كتبه، وذلك للإشارة إلى بعض المتمسِّحين بعم نجيب على طريقة«الست أم عبده» فيحارة«محمد عباس» في«إمبابة».

ولماذا لا أقول إن هؤلاء المتمسِّحين،شأنهم شأن نماذج الناقد الذيلا يقرأ والمذيع الجاهل والصحافيالذيلا يميّز بين الأشياء وسماسرة الأدباء وأدعياء الكتابة،هم الذين ينتشرون كالوباء الذييحيط بوعود الثقافة،فيدفعون أصحاب المواهب الحقيقية إلى الضيق من فوضى القيم التيتحاصرهم،ومن مزاحمة المدلِّسين،فيصيبهم داء الصمت أو الكآبة،وقدينتهيبعضهم إلى الموت أو الانتحار أو الجنون!

ولذلك تنتهياللقطات كلها بالكتابة عن النموذج- الضحية للواقع الثقافيالمحزن- «أنت... يا مَن هناك» - فيأسى يبين عن مرارة الابتسامات المصاحبة للتهكم،وفيمحاولة لا تخلو من تدبير المتوحد الذيبتعد عن الواقع الثقافيحوله ليراه على حقيقته في«خَـلْوة الغلبان»!!

فردوس البساطي

يسعى محمد البساطيفيروايته الأخيرة«فردوس» الصادرة عن دار ميريت فيالقاهرة إلى معاودة التحديق فيعالم القرية المصرية التييعرف تفاصيلها،والتيدأب منذ سنوات عدة على تحليل علاقاتها والكشف عن خصوصية نماذجها،فيرهافة إبداعية واقتدار سردي،جعل منه واحدا من أهم الروائيين فيجيل الستينيات،وعَلمامن أعلام الكتابة الروائية على امتداد العالم العربي.

وكما اختص نجيب محفوظ بالكتابة عن شريحة اجتماعية بعينها،هيالشريحة البرجوازية الصغيرة،وجعل من تأمل علاقاتها بؤرة لتأمل علاقات المجتمع المصريوصراعاته،فعل البساطيمايوازيذلك،متوقفا بعدسته الروائية على القرية المصرية التيلميتركها إلا فيحالات لم تقض على الملمح الغالب على رواياته،متواصلا مع إيمانه بأن تعمق الخاص هو السبيل السليم إلى العام،وأن صراعات القرية المصريةيمكن أن تغدو أمثلة دالة على صراعات المجتمع المصري،خصوصا فيعلاقات القامع بالمقموع،وعوامل التهميش التيتفضيبالكائنات الإنسانية إلى التشيؤ،وبالعواطف البشرية إلى الكبت الذيلايجد له مخرجا.

والزمن الروائيالذييناوشه البساطيهو الزمن المعاصر،حتى لو تخفى وراء أقنعة روائية مستعارة،أو كنائية،فهو زمننا الذينعيشه،والذيتفضيعلاقاته إلى التهميش المتزايد للشخصيات التيتبدو محكوما عليها بوضعها الاجتماعي،ويدفعها وضعها الهامشيإلى مزيد من التهميش،فيظل علاقات اجتماعيةغير متكافئة،وتقاليد موروثة جامدة،بطريركية،تقوم على التمييز بين الرجل والمرأة عموما،ولا تكف عن توليد كل مايمكن تخيله من أشكال التمييز ضد المرأة الريفية التيتعانيمضاعفات القمع الاجتماعيولوازم التمييز الأسري،ولكنها- على رغم ذلك- تنطويعلى جاذبية خاصة،وعلى قوة ذاتية تقتات بها كما تقتات شعلة المصباح من وقودها إلى أن تفنيه الظلمة،أويفنيه فراغالوقود.

و«فردوس» امرأة تنتسب إلى المهمشين فيريف«وجه بحري» مصر،لها جمالها الخاص،وموقعها المتميز فيالأسرةفهيالابنة الكبرى مع أخت أصغر منها وأخ أصغر منهما،إيمانها العميق بواجبها الأسريدفعها إلى أن تكون«وَتَد» الأسرة،فتغدو أمّا لأختها وأخيها،حانية على الأب،خصوصابعد وفاة الأم التيتركته وحيدا،قانطا مستسلماللأمراض التيتدافعت إليه. وسرعان ما لحق بزوجه

التيتركته فيرعاية الابنة الكبرى التيتفرغت له تماما،خصوصابعد أن رحل الأخ ليتزوج ويعمل فيبلدة أخرى،وتزوجت الابنة الصغرى ورحلت عن البلدة،تاركين الأب فيرعاية فردوس التيانطوت على أعراف الواجب ونهضت بها خير قيام،ولم تتململ منها،ولم تفكر فيحقها فيالزواج أو الحياة البهيجة.

فالواجب العائليمقدّس،ورعاية الأب الوحيد تعبير عن أمومة متوارثة،والأمومة المتوارثة تتولد عنها مشاعر دافقة قلقة،ظلت مركّزة حول الأب،متجسّدة فيرعايته إلى أن توفِّيتاركا اليتم قدرا لا مفر منه،والبيت القديم ميراثا لا سبيل إلى امتلاكه. فالأخيعود ليستوليمع زوجه على البيت،وعلى حجـرة الأب،وتجبر فردوس على التخليعن حجرتها،وعن سريرها،لا مكان لها إلا«فرشة» على الأرض،محصورة بين سريريالبنتين،وهيلا تملك من أمر نفسها شيئا،فقد تعمدت بالصبر،وترسخت فيها أحوال الطاعة بفعل التربية الأسرية،والعلاقات الاجتماعية التيتحيط بها،تلك العلاقات التيتمايز بين الرجل والمرأة،والولد والبنت.

وتنتظر فردوس الذييأتيولايأتي. فالأيام علمتها أن تنتظر،كما علمتها أن شيئاما قديحدث،شيئالايتوقعه أحد. وفيانتظار الذييأتيولايأتي،كأنه الضوء الغسقيالشاحب الذييهيمن على المشاهد السردية فيالرواية،يأتيالعريس بعد أن تخطّت الثلاثين،وبعد أن كادت تنسى معنى الزواج. ولا بأس بأنيكون«العريس» متزوجا،وله أولاد،وأنيكون زواجها«على الساكت» ولا حتى زغرودة. فقد أغراها أخوها بأنه سيبنيلها بيتاباسمها. وأفرحها ذلك،وبدا لها الزواج خلاصامن سجن«الفرشة»، ومن عذاب الخدمة فيبيت أخيها الذياغتصب حقها فيالميراث،وجعلتها زوجه خادمة للأسرة الجديدة.

ويعود إليها الشعور بالأمومة المختزنة،وتتيقظ فيها مشاعر الجنس المكبوتة كمشاعر الأمومة،ولم تنتبه إلى أن«عريس الغفلة» كان طامعا فيبعض الأرض الموروثة عن الأب،فالأهم هو الخلاص من السجن الذيأطبق عليها،وتمضيمع الزوج الذيسرعان مايهجرها عاجزاعن إشباعها،تاركا إياها كالأرض التيتتشقق من العطش،وتجدب من طول انتظار الماء.

ويعود الزوج إلى الزوجة القديمة والأولاد،مريحا نفسه من عناء اللياليالتيلميعد قادراعليها،تاركا فردوس للوحدة،وللخدمة التيتعود إليها،حتى وهيفيبيتها الذينسيت أنه باسمها،ولوحدتها التيتنقلب إلى توحد بعد أن صَوَّح الأمل الذيسرعان ما انطفأ كالنبتة الصغيرة التيداستها الأقدام.

ولا نعرف على وجه اليقين: هل فردوس عقيم كالشجرة التيلا تثمر،أم أنهـا تجـدب كالشجـرة التيتوضـع فيغير أرضهــا،أو النبـت الذيلايجد مايرويه؟! المؤكد أنها لا تكف عن الاعتناء بنظافتها،وإعلان تميزها عن بقية القرويات اللائييجسدنها على مايفتقدنه: نظافة الجسد،أناقة الملبس،طيب المعشر،فتنة الحضور. لكن السرد الماكر لايخفيوجه المفارقة فيدلالة الحسد،فالمحسودة محرومة من نعمة الإنجاب،أو من نعمة حضور الذكر الذييهز بجذع النخلة فتسّاقط رطباجنيا،ومن نعمة الاستقـلال،كأنهـا حضور معلّـق،رغبة محبطة،حلمغير محقق،إمكان لايتجسّد فيواقع.

حتى اسمها«فردوس» الذييدل- لغة - على البستان والجنة والروضة وخضرة الأعشابيظل دالا بلا مدلول،فلا نعيم فيحياة هذه المرأة،ولا خضرة تبقى طويلا،ولا روضة تتوالد كائناتها النباتية،فهيحضور محاصر،كيان متوحد وحيد،لايتحرر من القيد الذييحيط به حتى فيحركته،كأنها العنزة التياشترتها،وظلت وحيدة مثلها،لا تتحرك إلا فيدائرة ضيقة كالسجن،أو كأنها أوراق نبتة البرسيم الصغيرة المرتعشة،الناعمة،تنتظر الماء الذييرويها لتقوى،لكن الماء لايأتي،وحلـم الريلايتبقى على حواف الرغبة.

ولكن دلالة اسم«فردوس» لا تخلو من معنى الغواية مع ذلك كله،ففردوس النعيم هو اسم الجنة التيأسكنها الله آدم حتى أَثِمَ. والإثم فيحال فردوس هوغواية الرغبة التيتظل محلقة فيعلاقات السرد،موصولة فيالأحلام التيتنتابها،فتبدو الرغبة أحيانا كالغمامة الثقيلة التيتلاحق القمر،فلايسطع ضوؤه على المساحات الشاسعة من الزرع الأخضر إلا بعد أنيتخلص منها،كما تبدو- فيأحيان أخرى- ممتدة إلى ما لا نهاية بين عالم الصحو والنوم،فيالفضاء الغسقيالذييتلامس فيه الشعور واللاشعور،فيتحرر الجسد الساخن من بعض قيوده،ويتحرك فيالمنطقة المحصورة بين النوم واليقظة،والمحاصرة بنواهيالعقاب التيتؤديإلى الصحو المقموع.

هكذا،يبدو الحضور المغويلابن الزوج الذييدخل عالم الرجال،نزقا،عابثا،مندفعا كالريح التيتحملغبار الطلع أو حبوب اللقاح. هذا الابن الذييدخل طور المراهقةينوس فيمدى الرغبة الإيروسية المشدودة بين نقيضين: حضن الأم وصدر المرأة الغاوية،وذلك فيحركة متوترة،مستفزة،تظل تجمع بين النقيضين. ولذلكيحوم الابن حول زوجة الأب التييلتصق بها كمايلتصق الطفل بأمه فيالمدى الأوديبيالذييقترن بالمعنى الرمزيلخصاء الأب،ويسعى الابن إلى زوجة الأب سعيآدم إلى شجرة الغواية ليقطف الثمرة المحرّمة للمعرفة التيتنقله إلى عالم آخر،مستقل،منقطع عن عالمه القديم،حتى فيتولده عنه.

هذا العالم الجديد هو عالم أوديب النقيض،إذا استخدمنا مصطلحات التحليل النفسيبعد جاك لاكان،عالم الرجل الذييؤسس لكون جديد. لكن هذا العالم لايتحقق،فحضور الرغبة وتر مشدود بين نقيضينيتجاذبانه،وهو فيتجاذبه لايصل إلى نقطة إشباع،فيظل مهتزا كالوتر،محوماعلى موضوع الرغبة الذيلايستطيع إليه وصولا.

والنتيجة هيالمقاومة المستمرة لفردوس،وتكرار صدها لمحاولات ابن الزوج،المقاومة التيلا تخلو من ضعف،ومن رغبة مضمرة،ومن متنفس الحلم الذييستبدل بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة،وبحضور الأب حضور الابن،ولكنها المقاومة التيلا تتوقف،والتيتتأبى على اقتراف الفعل الذياقترفته زوج الأب فيرواية«فيمديح زوجة الأبMario Varagas» للكاتب ماريو باراجاسيوسا Llosaمن بيرو فيأمريكا اللاتينية. وهيالرواية التيظهرت لها ترجمتان إلى اللغة العربية عن الإسبانية.

إن زوج الأب تستجيب للغواية حتى النهاية فيروايةيوسا،ولكنها تقف على الأعتاب،غير مفارقة الأعراف الصارمة للقرية المصرية فيرواية البساطي،ذلك لأن«فردوس» على النقيض من«دونا لوكريثيا»،مسجونة فيسلاسل القمع الاجتماعي،محاصرة بالأعراف الدينية المتغلغلة فيخلايا الوعيواللاوعي،ولذلك تظل أسيرة سجنها،لا تستبدل مبدأ الواقع بمبدأ الرغبة إلا فيدائرة الحلم التيسرعان مايقطعها فعل الصحو الذييفتح العينين على نواهيالمجتمع والأسرة والدين المضمرة والمعلنة فيالنص،والمتكررة كفعل الاغتسال الذيتتدفق مياهه بقصد الطهارة الرمزية من القذارة ودنس الرغبة.

وحتى عندما تخرج«فردوس» وحيدة وسط الحقول،تحت أشعة القمر المغوية،قريبة من الماء،مثل النداهة فيالحكايات الشعبية،فإنها تبدو كالرغبة المشرعة،خصوصاوهيتتحرك فيغبش الصباح،مع تفتت السحر الذييجمع ما بين الضوء والظلمة،تغوص قدماها فيحفريملأها الوحل،وتظل وحيدة كالنداء،عارية كالوتر،بالقرب من شاطئ الترعة،تخطو فيالمياه إلى وسط النهر،حيث نقطة تحقق الرغبة أو إشباعها،تحت ضوء القمر الذييضفيضوؤه الناعم سحر التحول على الأشياء والكائنات،فإنها تظل كالحلم النديالذيسرعان مايبدده ضوء الصبح الواضح،والحضور النهاريللكلب المقطوع الأذن الرابض على عتبة الدار،كأنه الحارس الذيينوب عن الجماعة كييمنع الدخول إلى دهاليز الرغبة أو تحققها.

ومن هذا المنظور،تبدو رواية«فردوس» كأنها معارضةغير مقصودة لرواية«مديح زوجة الأب» معارضة تستبدل بتحرر«دونا لوكريثيا» الحضور المقموع للمرأة المتجسّد في«فردوس»،وبتحرر العلاقات فيعالم«زوجة الأب»

قيود العلاقات في«العزبة» التيانتقلت إليها«فردوس»،وبالحضور المدنيللأب«دون ريجو بيرتو» الحضور القرويللفــلاح«مــوافـي» الذيلا تخلـو شخصيته مـن«كهـن الفلاحيـن»،ولايوافيدائماكمايدل عليه معنى اسمه. وكذلك تستبدل رواية«فردوس» بالعلاقات الاجتماعية الأرستقراطية العلاقات القروية التيلا تخلو أبعادها الاجتماعية من لوازم الاستغلال من ناحية،ولوازم التمييز الاجتماعيضد المرأة عموما،وضد الغريب الوافد على القرية خصوصا.

وأخيرا،تستبدل رواية«فردوس» بشخصية الابن المغويالذيينطويعلى معنى شيطاني،تآمري،للقضاء على مَن حلَّت محل الأم،فيروايةيوسا،شخصية الابن الفلاح،المندفع كالثور،الممسوس بالرغبة التييفجرها الإحساس الباكر بالرجولة،وتذكيها أحاديث الجنس الممارس فيليل القرية،بعيدامن أعين الرقباء،ومشاهد السينما الرخيصة،والعلاقات التيلا تخلو حتى من نيات سفاح المحارم.

ولكن تشترك رواية البساطيمع روايةيوسا فيمعنى انطواءغواية ابن الأب لزوج أبيه على معنى الاستغلال. فالابنيغويزوج أبيه ليوقع بها،وليدفعها إلى الشَّرك الذييصمها فيعينيالأب،ويدفعه إلى طلاقها فورا. وعنصر الاستغلال نفسه كامن فيمحاولات الابن فيرواية البساطي،فهويجد زوج أبيه وحيدة،جميلة،نضرة،تشع حركتها برغبتها المقموعة،فيسعى إلى أنيلقيبشباكه حولها،مكررالعبة الصيّاد والفريسة،آملافيإشباع رغبات المراهقة ومستغلاالدائرة الملتبسة من الغواية للحصول على مايروقه- أو ما هو محروم منه- من الطعام والدخان والمأوى،وذلك فيفعليوازيالحصول على الغذاء المباح الاقتراب من تحقيق مبدأ الرغبة المشتهى.

ولكن استغلال الابن فيروايةيوسايمضيإلى النهاية المرسومة منذ البداية. واستغلال الابن فيرواية البساطيلايتحقق معناه الجنسي،فتوقفـه التقاليد القامعـة،والحـراس الأشـداء للتقـاليد: إشاعات الأولاد،الوقفة الحاسمة للأم،المصلحة الاقتصادية فيتزويجه بمن تؤسس له داراوتمنحه مكسبااجتماعياملموساومعترفابه من المجموعات القامعة والمقموعة فيآن.

والنتيجة هيالانغلاق الرمزيللباب الذييفصل بين الرغبة وتحققها على امتداد الرواية،والذييظل قائماكالجدار فيالمشهد الأخير الذيينتهيبالقمع النهائيللرغبة عند الابن وزوجة الأب على السواء.

وليس من المهم- فيهذا السياق- أنيكون محمد البساطيقرأ روايةيوسا أو لميقرأها،فالتيمة المتكررة بين الروايتين،وهيتيمة الغواية التيتجمع ما بين الابن

وزوجة الأب،متجلية فيالروايتين،كما تتجلى فيأعمال إبداعية كثيرة من أدب الشرق وأدب الغرب. والعلاقة التييمكن رصدها وتحليلها بمزيد من الإسهاب ما بين روايتيالبساطيويوسا هيعلاقة الموازاة بين عملينيعالجان الموضوع نفسه،حتى لو كان اللاحق منهما- وهو البساطي- لايعرف شيئاعن العمل السابق.

فالمهـم هـو المـوازاة التيتكشـف عـن معنى الاتفـاق فيالتيمة،والاختلاف فيالمغزى والدلالة. وأوجه الاتفاق لم تعد فيحاجة إلى توضيح،أما أوجه الاختلاف فهيالتيتدنيبرواية البساطيمن وضع المعـارضة الساخـرة Parody بمعنى مـن المعـاني. وحتى لـو لـم تحتمـل«فردوس» هذا المعنى فيتأويل مغاير،فإنها تظل روايةغير بعيدة من بنية المفارقة التيتنطويعليها كل أشكال المعارضة الساخرة. وهيالمفارقة التيتبدأ جزئياتها من إحباط دلالة الأسماء فردوس،موافيعلى سبيل السخرية،وإحباط كل أفعال الغواية التيهيإحباط لتوقعات القارئ فيالوقت نفسه،وذلك فيدلالة كاشفة عن تسلط مبدأ الواقع القمعيعلى مبدأ الرغبة،وعلى تحول أرض«الفردوس» إلى أرض متشققة من العطش،مجدبة من أفعال الإقصاء المانعة للماء،الحاجزة لتدفق الحياة.

وبراعة البساطيالروائي،تحديدافيهذه الرواية،هيمخادعة القارئ،وجذبه إلى شباكغواية المتعة التيتندفع به إلى النهاية،متوقعامايشبه الاحتمالات التيبدأ منها،لكنهيفاجأ بغيرها الذييدفعه إلى إعادة تأمل العلاقة بين البداية والنهاية،وإعادة تأمل التفاصيل المنثورة ببراعة،والمنسوجة باقتدار،وإعادة النظر فياكتشاف تفاصيل ومستويات القمع الباسط جناحيه على كل فردوس فيمجتمعات لا معنى فيها،ولا حضور للفردوس،بل للاستغلال القمعيالذييواجهه الروائيبمايشبه مكر الفلاحين،لكن فيدنيا الإبداع الأصيل.

- 2-

محمد البساطيواحد من أكثر الروائيين المصريين مكرا،يشغل قارئه بشيء وهويقصد شيئاآخر،فيبدو كما لو كانيلاعب القارئ اليقظ،ويستفز ذكاءه لكييجيب عن الأسئلة المعلقة التييثيرها ظاهر النص فيعلاقته بباطنه،وذلك منغير توقف عند الظاهر المراوغالذيلايقصد لذاته أحيانا،ولايكتمل معناه فيغيبة إدراك العلاقات المتعددة التيتصل أسطح الظاهر بمستويات الدلالة المضمرة فيأحيان أخرى. ووجه المكر فيهذا النوع من الكتابة أنها تخدع الأبرياء،خصوصاأولئك الذينيتوقفون على السطح الظاهر،ويغويهم بريقه أو التباسه فيقعون فيشراكه،ناسين أن هذا السطح الظاهر هو الجزء الأصغر من جبل الجليد العائم.

فعل محمد البساطيذلك فيروايته السابقة«فردوس» التيانشغل الكثيرون بسطحهـا الذيينـاوش موضوع تيمة سفاح المحارم،حيث المحاولات المتكررة لابن الزوج الاعتداء على زوجة الأب التيلم تخل من رغبات الغواية،ولم تكف عن إرسال إشاراتها. والتفت القليلون إلى عملية التمثيلات المتـوازية التيانطـوت عليها متنـاصات رواية«فردوس» التيكانـت تهـدف إلى«المعارضة» أكثر من المحاكاة. وقد نسيالكثيرون- فيتلاعب البساطيالماكر بمفارقاته- أن«فردوس» التيتظهر على السطح المغويلروايتها هيرأس الجبل الجليديالعائم الذييشير إلى ما هو أكبر منه،وما لا تكتمل دلالته إلا به،وهو علاقات القمع الموروثة التيلايزالينطويعليها الواقع المصري،ولا تزال تمارس على نحويهدر إنسانية الإنسان،ولايتوقف عن إسقاط الضحايا الذين تنتسب إليهم«فردوس» التيتظل إحدى أمثولات القمع المتجسَّد فيالمرأة الريفية. خصوصاو«فردوس» - فيهذا السياق- واحدة من النساء اللائييصوغهن سرد البساطيفيرواياته المتعددة،ليكشف عن مظاهر القمع المضاعف الذييقع على المرأة عموما،والمرأة الريفية خصوصا،فالمرأة الريفية- فيروايات البساطي- هيالتجسيد المكثَّف للقهر،ذلك على رغم أنها عماد البيوت ووتد الأسر ومصدر الجمال الذييضاهيجمال الطبيعة أويتحد به. والتركيز السرديعلى نماذج هذه المرأة هو تركيز على الأمثولات التيتكشف عن مفارقات القمع فيتُراچيديات المقتولين القتلة التيينطويعليها عالم القامعين والمقموعين،أو عالم القامعين المقموعين فيآن. ولنيكتشف الدلالات المتنوعة والمراوغة لأمثولة«فردوس» مَنيتوقف عند مجرد الالتباس المقصود من مقاربة موضوع تيمة سفاح المحارم بين الابن وزوجة أبيه،أو بعض أوجه التشابه بين رواية البساطي«فردوس» وروايةيوسا«مديح الخالة».

ويفعل البساطيالأمر نفسه فيرواية«أوراق العائلة» التيصدرت عن«دار الهلال» فيالقاهرة،فالرواية تنبنيعلى صدارة مغوية تجذب الانتباه إليها،ولكنها أشبه بالزجاج المعشّق،يلفت الانتباه إلى تعدد ألوانه وتنوع أشكـاله فيذاته،غير أنه لايمنع- مع ذلك- من الإشارة إلى ما وراءه،وما لايكتمل معنى التعشيق إلا به. فيصدارة الرواية،تيمة سفاح المحارم التييعود البساطيإلى مناوشتها بعد أن تلاعب بها فيالرواية السابقة: «فردوس». لكنه فيالرواية الجديدة لايغويالقارئ بعلاقة ملتبسة بين ابن وزوجة أبيه،وإنما بين الأب وزوجة ابنه،مخاتلا ومناورا ومناوشا،ومستغـلا الإيحـاءات المتعـددة لعشـرات المتناصـات التيينطويعليها الوعيالقارئ،ذلك الذييمكن أنيتذكر بعض الروايات أو الأعمال الفنية،فيسياق هذا النوع من علاقات المسافحة.

وتتوزع«أوراق العائلة» ما بين أربعة أجيال: جيل الجد الأكبر كامل وزوجتـه فهيمـة،وجيل الجـد شـاكـر وزوجته زينب،وجيل الأب طه وزوجته،وجيل الحفيد

الذييتولى السرد،ويقدم إلينا من وجهة نظره«أوراق العائلة»،وذلك بضمير المتكلم المباشر الذييعرض الأحداث فيعلاقتها بالشخصيات،أو العكس،من منظور السارد،ولكن منغير أنيمنع ذلك من تعدد الأصوات،أو من استماعنا إلى تمثيلات كل جيل بصوت وعيه الذاتيأحيانا،أو بصوت التعليقات التيتقال فيثرثرة النساء أثناء أعمال البيت.

وينتج عن ذلك تعدد المستويات اللغوية للنص،سواء فيتباين تنويعات الفصحـى أو مغـايرة الاستخـدامات العامية للغة التيلا تخلو من إحساس شعرييقترن بدرجة عالية من كثافة التركيز والبعد عن الثرثرة أو الإطناب. وكما تنقسم الرواية إلى أجيال،من المنظور الزمنيللتعاقب،تنقسم إلى فضاءات متجاورة على مستوى التتابع المكاني،ولكن بمايؤكد الانفصال الذيلايمنع من سريان تجليات نوع محدد من العلاقات التيتكشفها علاقات السرد.

ومن هذا المنظور الأخير،ينطويالتتابع بين الأجيال على نوع من التكرار الذييستعيد به اللاحق ما فعله السابق،ويضيف إليه ما هو من جنسه،وما هو منغير جنسه فيالوقت نفسه. ولذلك لاينطويالتكرارغير المباشر على مايلفت الانتباه إليه للوهلة الأولى،فالتكراريراوغفيحضوره بواسطة التنازل عن موضع الصدارة لغيره،واستبدال ملامح مضافة ببعض ملامحه الدالة.

والنتيجة هيالتفات العين للوهلة الأولى إلى الثانويلا الأساسي،أو إلىغوايات سطح جبل الجليد العائم،وليس إلى بقية الجسد المختفيتحت الماء،أو بقية الدلالات المضمرة فيعلاقات السرد التيتخفيمراوغاتها ببساطة آسرة وخادعة. وهيبساطة تنتسب إلى السهل الممتنع،لكن الذيتتحول سهولته الظاهرة إلى علاقات معقدة،تتباعد عن البساطة فيتأمل تفاصيلها التيلا تفتقر إلى عنصر السخرية،فيامتزاجه بالمفارقة التيتبعث على الابتسام والتأمل فيالوقت نفسه.

ومن الطبيعي- مع مراوغات الكتابة- أنينشغل قارئ الرواية عن العنصر المتكرر بين الأجيال بغواية مقاربة موضوع سفاح المحارم،فظاهر الروايةيدور حول الجد الأول كامل الذيبهره جمال الصبية زينب فذهب إلى خطبتها لابنه،ولكن ابنه لميكن كفؤا لها لأسباب عديدة،لا تخلو من التلميح إلى ضعف جنسييتخفى وراء التظاهر بمغامرات جنسية جوفاء نسمع،أو نقرأ،عن بعضها. وتنصرف الصبية عن الزوج إلى أبيه،وتتعلق به كما تعلق هو بها،وتمضيالعلاقة بينهما ملتبسة،لاينطق السرد حقيقتها على نحو مباشر.

وهيتقنية ماكرة أخرى من التقنيات العديدة فيجعبة المكر الريفيالذيينطويعليه البساطي،فسرده وحواراته لاينطق مباشرة مايريد توصيله،ولايحكيبصراحة

مايقع،وإنماايناور ويداور،ويحوم حول القصد من دون إشارة مباشرة إليه،مستعينابالكنايات والتوريات التيتنطق ولا تنطق،وتلمح من دون أن تُصَرِّح.

ولذلك تمضيالعلاقة بين الأب وزوجة ابنه،يهجس بها الكثيرون ويتحدثون عنها،لكنهم- مثلنا- لايجدون قرائن مباشرة تثبت ظنونهم. ويستمر الوضع على هذا النحو إلى أن تلد زينب ابنها الوحيد طه الذيتلفتنا تجليات حضوره فيالسرد إلى مايشبه خطيئة كبرى لا تزال تلح عليه،وتترك أثرها فيروحه التيتميل إلى الوحدة،وتنعزل بصاحبها فيمايشبه الشعور بالذنب الذيينفجر فينوبات بكاء متوحد فيظلمة الليل.

هذا الظاهر هو مايراوغالقارئ،ومايغريبه البساطيكييدفعنا إلى الانتقال من اللازم إلى الملزوم،أو من الظاهر إلى الباطن،لكن بعد أنيستمتع بغواية الظاهر،ويلتفت إلى أن«أوراق العائلة» هيالوجه الآخر لرواية«فردوس» فيالتباس سفاح المحارم. ولعل البساطيقصد بذلك إلى إكمال الدائرة فيمقاربة الموضوع نفسه،أو لعله- فينوع موازمن المكر- أراد صرف انتباه بعض الذين ظلموه واتهموه بمحاكاة روايةيوساً«مديح الخالة» مع أنه لميفعل ذلك بالقطع.

وأغلب الظن أن البساطيسيجلس سعيداوهويرى محاولات الإجابة عن السؤال المعلق: هل طه هو ابن أبيه شاكر،أم ابن جده كامل؟ وهل وقع سفاح المحارم أم لا؟ وهو لميقصّر فيالأمر،فقد نثر على امتداد الرواية كنايات وتوريات تغريبالاستنتاج،ولكنه لميقل- بوصفه روائيا ماكرا- شيئا صريحا عن حدوث علاقة سفاح المحارم،غير أنه- وهذا هو المهم- استفز القارئ المتعجل بالسؤال المعلق الذييظل حائما فيالسرد،وناوش القارئ المتأنيبقرائن أخرى تضع السؤال المعلق نفسه فيسياق أكثر اتساعا وشمولا وعمقا،ومن ثمّ تصل السطح الظاهر بالسطح المطمور من جبل الجليد.

وعندمايفعل القارئ المتأنيذلكيكتشف أن الرواية تدور حول العلاقات القمعية بين البشر،وداخل خصوصية التراتب الاجتماعيالأبويفيالمجتمعات الريفية على وجه العموم...

يظلم الجد الأكبر زوجته فهيمة،يعاملها كما لو كانت إحدى الدواب التييمتلكها،أو قطع الأرض التينسيمتى اشتراها،ويتسلط فيظلمه لها معيداإنتاج الموروث الاجتماعيوالثقافيوالدينيالذييجعله الأعلى بسبب الذكورة والثروة،فينتهيالأمر بالزوجة إلى أن تذويكالشجرة التيتيبس بعد ثمرها الأول.

وسرعان ما تختفيمن السرد تاركة الجد الأكبر وحيدا،محرومامن مشاركة امرأة محبة.

وتتكرر مأساة الجد الأكبر مع ابنه شاكر الذييقع عليه ظلم أب أهمله طويلا،تاركا إياه مقموعا بالنبذ،وعندمايلتفت إليه،يكون الابن قد أخذ فيإعادة إنتاج القمع الواقع عليه،كييوقعه علىغيره..

ويتحرك طه فيالسرد كالظل المتمرد على أصله،لكن المعذَّب بآثام الأصل الذيينطويعليه،والذيهو بعض منه على رغم كل محاولات خلاصه. ويسعى إلى الانفصال مكانيا،لكن مع الإبقاء على علاقات المجاورة التيتؤكد الصلة بالأصل،فيبدو مغايرا فيعلاقته بابنه الذييمضيفيتعلمه،وفيعلاقته بزوجته التيلم تخرجعن الدائرة الاجتماعية المقدورة على المرأة،ولكن المتمتعة ببعض المباهج الظاهرية لزوج عطوف متفتح مرهف المشاعر.

ولكن لأن طهيحمل ميراثاينوء به،ولايستطيع أنيتمرد تماما عليه،أويتحرر كاملا منه،فإنهيذويبدوره،وتنمو بذرة الدمار الذاتيداخله،فينتهيإلى الموت،تاركا ابنه الموزع بين صورة الأب وصورتيالجد الأصغر شاكر والجد الأكبر كامل والمحاصر بالحكايات التيتضعه،دائما،فيحضرة تاريخ العائلة المتمثل فيأوراقها وحكاياتها وأسرارها المعروفة وغير المعروفة.

ويتحرك الحفيد حركة الراويمن أول السرد إلى آخره،عارضاكل شيء فيعلاقات المنظور الذييسعى إلى توصيله إلينا،لافتا انتباهنا إلى أسئلته المضمرة: هل ستمضيدورة التكرار فيمدى لا نهائيليصيب الحفيد؟ أم أن الحفيديحاول أنيتمرد على مايجسِّده تاريخ العائلة من أفعال قمع متعددة الأبعاد والأوجه والمستويات؟ وهليمكن للقمع أنينفصل عن أسبابه فيختفي،متيحاللحضور المحبط المقهور أنيكتمل بعيدا عن الإحباط والقهر؟ مثل هذه الأسئلة هيالتيتدفع الحفيد إلى البحث،مندفعا برغبة فيالانعتاق من سلبيات تاريخه.

ولذلكيسعى إلى البحث عن«أوراق العائلة» وفيها،فهويريد أنيعرف الأسباب ولوازمها،منطويا على هاجس امتلاك لموضعها الذييؤديإلى القوة فيمواجهة الموضوع المعروف. ومادامت المعرفة تملك للمعروف،والفهم امتلاك للمفهوم،فالسعيوراء أوراق العائلة أو تاريخها هو السعيإلى الكشف عن العناصر المسكوت عنها،وذلك بمايجعل الحفيد فيحضرة تاريخه الذييمتلكه،لا بقصد تكراره بأخطائه وآثامه وألوان قمعه،وإنما بقصد صوغتاريخ

موازٍ،مغاير،تاريخ لايتنكر لأصله،ولكنيجاوزه بمايؤكد حضورامناقضاللقسوة والهجرة والحرمان والامتهان الجسديونزعات الامتلاك والتسلط والظلم.

هليفلح الحفيد فيفعل ذلك؟ لا نعرف سوى أنه بعد أن تنصت على ثرثرات النساء الكاشفات عن الأسرار. وبعد أن عرف كل ما فيمظروف«أوراق العائلة» من خبايا،أغلق الظرف المهترئ،وأعاده إلى درج المكتب،وانتهت الرواية،مخلفة فينا أسئلة معلقة كينجيب عليها بأنفسنا،لأننا- نحن أيضا- نمتلك«أوراق عائلة» تدفعنا رواية البساطي- ضمنا- إلى استحضار ماضيها والنبش فيها لإنطاق المسكوت عنه من تاريخنا القامع والمقموع.

مرافعة البلبل في القفص

هذه الرواية القصيرة واحدة من أجمل رواياتيوسف القعيد وأكثرها تأثيرا في نفسي،حين قرأتها،ولا أعرف هليرجع ذلك إلى حبكتها البنائية المتعددة الأصوات ظاهريا على الأقل،أم لأنني أعرف الدافع إلى كتابتها. لكن المؤكد،عندي على الأقل،أنها واحدة من الأعمال القليلة التي هزتني بين الأعمال الكثيرة التي كتبهايوسف القعيد.

والطريف أن البطلة التي تشبه البلبل لا تترافع في قفص الاتهام الذي وضعتها فيه قوى الإظلام وممثلو الفساد في المجتمع المصري،سواء في سنة كتابة الرواية،1989،أو الآن. و«البلبل» هو الاسم الذي أطلقه قاض عادل على امرأة جميلةغامضة،لا تفارق البراءة ملامحها،ولا البكارة صفاء عينيها،وليس عندها من إجابة عن أي سؤال أو اتهام سوى ترديد اسمها«غزلان». وهو اسم له دلالته التي لا تفارق دوال الرشاقة والجمال والانطلاقة والبكارة العفوية لهذا الحيوان الرشيق الذي تعوّد الحياة الآمنة داخل البرية التي لا تعرف فساد المدينة.

ولكن لسبب نجهله تقعغزلان في قبضة شرطة الآداب التييترأسها ضابط حزب الأمة،كل مايرجوه في الحياة الوصول إلى الأعلى،حتى لو كان ذلك على حساب الآخرين،أو أدى إلى تدميرهم. ولا مانع عنده من استجلاب شهود الزور ليكونوا شهود إثبات،أو التظاهر بالحفاظ على الآداب،ظاهريا،فالأهم عنده هو الترقي في مناصب الشرطة ليصل إلى أعلى المراتب. ويوقع الحظ العاثر«المرأة» أو«الفتاة» البريئة«غزلان» فييديه،ولعلها قاومت شهواته كما تأبت ريم الجميلة على مطامع الطامعين في رواية توفيق الحكيم الخالدة«يوميات نائب في الأرياف». لكن«غزلان» أكثر من«ريم» سحرا وغموضا واقترابا من«شهر زاد» اللغز في مسرحية«شهر زاد» لتوفيق الحكيم. وربما كانت هناك علاقة لا شعورية بين«ريم» الحكيم التي تعنى«الغزال» و«غزلان» يوسف القعيد التي لا تقلغموضا عن شهر زاد الحكيم.

وأظن أن هذا القران اللاشعوري هو الذي جعل التهمة البريئة تغدو موازيارمزيا لشهر زاد بطلة«ألف ليلة وليلة» وصانعة القصة فيها. وهي موازاةيعلنها صراحة القاضي الذييحاكم«غزلان» و«ألف ليلة وليلة» في جلسة واحدة،فيجمع بينهما،لا شعوريا،أو شعوريا،في إحساسه بالظلم الواقع عليهما،وأن كليهما ضحية لاتهام كاذب. وأن الجمال والسحر والغموض

والفتنة والغواية الملائكية وكل الصفات التي تجمع بينهما هي وجه الشبه الذييدني بطرفيه إلى حال من الاتحاد،كمايقول علماء البلاغة في التراث.

يؤكد ذلك السرد الذي نقرؤه في القسم الخاص بالقاضي،أو الذييسمعنا الصوت الداخلي للقاضي في الرواية،فنقرأ:

«-1 امرأتان هزتا كيانه. ذلك المخلوق الخارج من بين أوراق الكتاب العظيم،وتلك التييعرف أنهاغزلان. أحب الأولى،عندما أطلت عليه من وسط الأحرف وخلال الكلمات. شارف على الجنون،كلّم نفسه. حاول استخراجها من بين الأحرف والظلال والنقط والحروف. كاد يمزق الورق. جنيّة أو نداهة؟ لايعرف بالتحديد».

«-2 جاءته فاتنة الكتاب الخالد. نجاها بحكمة من الحرق في ميدان عام. لحظة النجاة كانت هي نفسها لحظة فقدها. لكنه عندما التقى بغزلان وجها لوجه كان لديهيقين لايعرف مصدره،أنها نفس الأنثى المدهشة الخارجة من قيعان الكلمات ومن رحم الأسطر».

هذا الشعور الذي نجده عند القاضي نعرف مَن الذي أسقطه عليه. وهو المؤلف الروائي،الصحفي الذييجعل من نفسه إحدى الشخصيات التي تدور عليها الرواية،القاضي والمرأة والكاتب والضابط والمحامي والمؤلف،وذلك على نحويبدو لنا أننا نسمع صوت كل واحد منهم في الظاهر فحسب،لكن الحق أننا نسمع صوت المؤلف وحده،يستبطن كل شخصية من شخصياته،في نوع من التقمص الوجداني الذييصل بين الأطراف بمايدني بها إلى حال من التنوع الظاهري فحسب،فكلها أقنعة،ينطق المؤلف من ورائها بمايجانس استبطانه لها.

والبداية هي المؤلف الذييغدو فاعلا للقص(مطلقا على نفسه اسم المؤلف) ونائبا عن الفاعل أو مرآة له بالمعنى النسبي،فكل الشخصيات مرايا له(مطلقا عليه اسم الكاتب). ومايحرك الابتداء مشهد المحكمة،حيث نرى: امرأة طويلة،تقف في القفص،تتشعلق على الحديد بيديها،وقاضيايجلس على الكرسي العالي،فوق رأسه ميزان،من المفروض ألايميل ناحية الشمـال،وألايميل ناحية اليمين.. وكاتبا لميعد أمامه سوى الجلوس في قاعة المتفرجين،تتأرجح أحلامه بين قفص المرأة الحديدي،وقلم القاضي الذييخط به على الورق.. تعلو رأس القاضي. تتسع القاعة أمام الكاتب،تمتلئ بخلق الله. لكن الإمكانية الوحيدة أمامه هي الجلوس في مقاعد المتفرجين.

هذا الكاتب الذيينوب عن المؤلف في القص هو قرينه الذي هو إياه،فهما اثنان في فعل المخايلة السردية،وواحد في الصوت المهيمن على السرد،فاسم كليهما واحد،بعيدا عن الكذب الجميل. والاسم هو محمديوسفيوسف القُعَيِّد(بضمة على القاف وشدة مكسورة على الياء). ومحمد اسمه ويوسف الأول اسم والده،والثاني جده،والقعيِّد لقبه. وأصل العائلةيعود إلى قبيلة من قبائل القرعان التي هاجرت من جزيرة العرب مع عمرو بن العاص،خلال فتح العرب لمصر،واستقرت في جرجا،لكن فرعا رحل منهم إلى بحري،واستقروا في قرية الضهرية،مركز إيتاي البارود،محافظة البحيرة. وبما أن اسم المؤلف طويل فإنهيختصر إلى ثنائي،هو: يوسف القعيد،كعادة حملة الأقلام. وقد حضر إلى هذه المحاكمة ليرى بعينيه الجزء الذييشير إلى الكل مما«يحدث في مصر الآن». يعني مصر التي تحولت إلى قفص اتهام كبير.

وكل ما سبق هو كشف عن أسرار اللعبة التييظهر فيها المؤلف- الكاتب كل أوراقه،كما لو كانيلعب على المكشوف،دون تعمية أو تورية أو إلغاز فيذكر اسمه الحقيقي،مشيرا إلى أن المحاكمة حقيقية،وشخصية القاضي حقيقية،وكل مايتعلق به حقيقي بالقدر نفسه،أما المتهم الرئيسي فهــو«ألف ليلة وليلة» المصادرة بتهمة الخـروج على الآداب العـامة،ومايبقى من شخصيات المحامي والضابط وغزلان فهو جزء من لعبة التخييل والإيهام السردي الذييقوم على محاكاة الواقع من زوايا متعددة تؤدي إلى الكشف عنه،وتغلب الفاسدين على الشرفاء فيه،بماينتهي بنا إلى إدراك الكارثة التييومئ إليها البدء،وينطقها الختام بكلماتينطقها لسان المؤلف- الكاتب: «أقول لنيصلح البر،مصر،سوى معجزة،بعد أن سلمنا أرواحنا جميعا إلىغول اسمه العجز».

وقد عرفنا حقيقة القاضي والمؤلف- الكاتب الذي سنعود إليه،كي تتم الإشارة إلى الشخصيات،فنشير إلى الضابط الذي لا نعرف اسمه في الرواية،ولكن نعرف وظيفته الرمزية في السر،فهو نموذج للفساد المزيف،والشكلية القاتلة،والظلم الذييطارد العدل،والشر المجسّم الذييطارد البراءة،متصورا أنهيؤدي دورا في حماية وطنه الذي يسعى فيه فسادا،ملصقا الجرائم بالأبرار،ومتهما بالخيانة للأحرار،مطاردا المخلصين للوطن بادعاءات زائفة وتهم باطلة: الانتماء إلى تنظيم داخلييسعى إلى قلب الحكـم،الاتصـال بجماعات متطرفة،العمالة للخارج الذييريد هدم الوطن. الأهم عنده هو ترتيب الأوراق،وبراعة تزييف التهم،حتىيبدو في منظر مَنينقذ الوطن،ويسهر على أمنه وأمانه،فينال الترقية بعد الترقية،ويعلو ويعلو،صاعدا سلالم الرتب والمراتب أسرع من الريح وأرشـق من الفهـد. لايهـم المظلـومين الذينيقضي على مستقبلهم،ولا الشرفاء الذينيلوّث سمعتهم،ولا البريئات أمثالغزلان

اللائييجللهن بالعار حينيصمهن بتهم الدعارة التييثبتها عليهن بشهود الزور المنتظرين أوامره،المسارعين إلى تنفيذها خوفا على أنفسهم من عقابه،ولتذهب البراءة كالحق إلى الجحيم،فالمهم المصلحة الشخصية للضابط الفاسد الذييعـدي بفسـاده الآخرين،ويعيث فـي الأرض فسـادا باسم السلطة التي لا تعرف من العدل سوى اسمه،وليس لها من هَم سوى تشويه حقيقته.

والنقيض الجذري لهذا الضابط الفاسد هو القاضي الشريف. كلاهما نقيض الآخر. وجود أحدهما نفي لوجود نقيضه واستبعاد لتأثيره. ولذلك فهويخاف القاضي النزيه،ويراه من أعدائه،كأن بينهما ثأرا لاينقضي،وعداء لاينتهي إلا بقضاء أحدهما على الآخر. وللأسف،لا تبدو نهايته قريبة،فالفساد الضارب جذوره في أعماق الواقع الذييجمعهما لايحسم الصراع،ويتيح للضابط أنيواصل فساده في الأرض،والمعركة الصغرى،في حدود«مرافعة البلبل في قفص» معركة مزدوجة،أهونها إلقاء«غزلان» البريئة في قفص الاتهام بتهمة الدعارة،التي أثبتها بشاهد زور،هو وأمثاله طوع أمره دائما،وغزلان المتهمة صامتةغامضة تساعده بصمتها،وعدم ردودها على أي سؤال إلا بتكرار اسمها«غزلان». كأنها بهذا النطق تعلن براءتها في زمن ضاعت فيه البراءة،ومع أنها تمس قلب القاضي،كما لامست شبيهتها«ريم» قلب وكيل النيابة في«يوميات نائب في الأرياف».

لكن البراءة الصامتة لا تنقذ أحدا في زمن الصخب الفاسد الذي تعلو فيه أصوات الباطل التي تصم الآذان. والفارق بينها و«شهر زاد» المستقرة في كتابها أن الثانية تجد مَنيدافع،ومَنيتصدى لوكيل النيابة الذي طالب بحرق كتابها في ميدان عام،فلميفلح الضابط الذي خدع وكيل النيابة بمحضر ضبط مزيف،كشف زيفه قاض نزيهيشبه في ذكائه شهر زاد التي قَرَتْودَرَتْ،وجمعت علوم العرب والعجم،فيعرف القاضي على الفور زيف محضر الضبط الذي صاغه ضابط فاسد،صدقه وكيل نيابة متطرف دينيا،فأحبط عمل كليهما عندما أدرك،دون أنيعلن،أن التطرف الديني هو الوجه الآخر من الفساد،فأصدر حكمه العادل بإلغاء الحكم الخاص بحرق الكتاب المتهم بالفساد والإفساد في ميدان عام.

وقضى على حلم الطرفين المتحالفين،الفساد والتطرف الديني،فيما كانايخططان له من تحقيق ضربة العمر بحكم سيهز البلاد هزا،ويؤدب هؤلاء المثقفين السفهاء الذين أشاروا إلى أفعال هتلر وموسوليني،ولكنهيجد نفسه مغلول الإرادة،يخسر واحدة من معاركه التي رأى فيها سبيلا لنيل ترقية جديدة بسبب ذلك القاضي النزيه«الذي لا أشك لحظة أنه من مجانين هذه الأيام»،فهو

لنيصدر حكما فاسدا،وسيطلق سراح الكتاب الذي سوفيطارده،بقية عمره،بما فيه من عظة وعبرة،فلايملك سوى أنيقول:

«سيطاردني هذا الكتاب كل ما تبقى لي من سنوات. كتاب مسكون بهذا النوع من الناس الفُجر والنَّور. في كل قضية قديخرج لي إنسان آخر من سكان هذا الكتاب..أخشى هذه الليلة بعد أن أنام،أنيزورني في المنام مسرور السياف..وبيده سيفه،ويقطع رقبتي. ومَنيحميني من سكان هذا الكتاب؟ أين الزملاء والسلاح وترسانة القوانين والسجون والمعتقلات؟!».

- 2-

أما المحامي المسكين،نقيض الضابط الذييواجهه بلا سلاح،فهو عاجز عن الدفاع عن الفتاة البريئة المحاصرة بحديد قفص الاتهام،غير قادر على الانتصار،مثلمايفعل المحامون عن كتاب شهر زاد الذينيجدون من الأدلة والعلماء،مايثبت زيف محضر الضبط الذي كتبه الضابط و«فبركه». وليسوا أقل قوة في دحض كل مايستند إليه ممثل النيابة في دعواه الخائبة التي تدفعه إلى المطالبة بحرق الكتاب،فمن سوء حظ المحامي المسكين أن المحكمة انتدبته للدفاع عن«غزلان» التي هو متأكد مائة في المائة من براءتها،فقد عرف ذلك من سؤاله شهود الإثبات الكاذبين جميعا،فيما عرف منهم.

ولكن المتهمة تأبى الرد عليه،ولا تعينه بالكلمة،فهي متلفعة بالصمت الغريب كجمال وجها الساحر البريء،وقد انتهت كل محاولاته لحثها على الكلام إلى الفشل،فقد ظلت تنأى عنه بصمتها،وأضاعت كل ما كانيحلم به من أنيكون صاحب رسالة،فالمحاماة رسالة مهمتها إنقاذ المظلومين،وهو واثق أنغزلان بريئة،ولكن كيفينقذها،ويحقق رسالته التي تقوم على نصرة الحق على الباطل،والحق الذييراه مجسدا في غزلان،صامت لاينطق أمامه،لعلها لا تحسن به الظن وترى فيه وجها آخر للبشر- الحيوانات الذين أرادوا نهش حلمها وعرضها.

ولكنها نجحت في الحفاظ على نقائها بأن استبدلت بقفص الاتهام قفص الصمت،لعلها كانت مدركة أن الصمت أبلغمن الكلام أحيانا. وصمتهاينقل رسالتها السرية إلى المحامى الذي صار لديهيقين لايقبل الشك ببراءتها،وذلك بقدر ما آمن بزيف صراخ رئيس النيابة الذي طالب بحرق الكتاب الجميل في ميدان عـام.

وبـدا لعيني المحـامي،وهـوينطق الكلمات،متشدقا بها،كأنهيفكر في المجد القادم،ويتخيل في ذهنه مكتب النائب العام وليس أقل. أما الضابط الذي جمع

التحريات عن الكتاب،كما جمع التحريات عنغزلان،فقد جاء إلى المحكمة مرتديا بذلة ملكي،والضباطيفعلون هذا عندمايفكرون في المناصب العليا.

والكتاب من حيث هو أوراق لجأ إلى بلاغة الصمت التي استنفرت مَنيدافع عنه،ويهز الدنيا كلها من أجل حمايته،رغم صمته الذيبيدو سخرية من زعيق النيابة المطالبة بحرقه في ميدان عام،غير مدركة أن الحرائق تقف خلف الأبواب في انتظار أنيندلع الحريق الذي منه سيبدأ الاشتعال العام.

ونترك صفحات القسم الخاص بالمحامي الذي عرف الحقيقة،لكنه لايستطيع النطق بها ولا الدفاع عنها،فهو أعجز مايكون عن ذلك لضعف داخلي متعدد الأسباب،متأصل فيه،إلى القاضي الذي أدرك بلاغة صمتغزلان،فقرر أنيجاوب صمتها بمثله،متخيلا أنها كروان جاء في حلم له،قبل صحوه،كروان نقش صفحة الفجر بصوته الجميل،وملأ الهدوء بنبراته،تلك التي لايرد عليها أحد.

وهكذا جاء المعنى المقصود من بلاغة صمتها،فأدرك أنها كائنة مختلفة تمامـا،لكنـه لايستطيع الحكـم عليها سلبا أو إيجابا،لأن بلاغة صمتها لا تصل إلى سـواه،فكان أميل إلى براءتها. ولكن كيف؟ فبلاغة صمتها لايسمعهاغيره،وهي لا تصلح وحدها دافعا للحكم على البراءة،ولكنه لايستطيع الحكم عليها بالإدانة،وهو متأكد من براءتها،فلميكنيستطيع سوى كتابة طلب بالتنحي عن نظر قضيةغزلان وإحالتها إلى دائرة أخرى.

ولكن عجزه إزاءغزلان جعله أكثر إصرارا على الحكم بالإيجاب في مثيلتها،شهر زاد الطالعة من صفحات ألف ليلة،لكنها قادرة على النطق،وتحويل القص إلى حياة،فتح آفاق المعرفة بلا حدود أمام قاضيها شهريار الذي أصبح أسيرا لها،خصوصا بعد أن أخرجه سحر القص من صورته الحيوانية إلى صورته الإنسانية،وأخرج القاضي من وضع السلب إزاءغزلان إلى وضع الإيجاب إزاء كتابها،فأدرك أنه إزاء:

«كتابيسكن تلافيف العقل الجماعي لأمته،مطلوب منه أنيحكم بمصادرته،لأنه أطلت من بين صفحاته فاتنة جاءت معجونة من النور والنار والماء والوهج والرغبات المجنونة..

إلى أينيحاول المجانين شد الديار؟!..

إلى أي زمان سحيق،وإلى أي أمكنة مظلمة،يحاولون أخذ الجميع؟! كان ممثل الادعاء رئيس نيابة الآداب قد انتفخت عروق رقبته،وهويطالب بحرق مخلوقته

الجميلة.. مخلوقة الدهشة والحنين والأسطر والأحرف والكلمات المحلقة في عوالم الخيال في ميدان عام».

كانت محكمة أول درجة قد حكمت على الكتاب بالمصادرة،وبعد أن عانق القضية أكثر من ليلة،وجرى وراء أحرف الكلمات،وحلّق مع الحكايات،وسبح في بحار الليالي المدهشة،ألغى الحكم الأول في سطر واحد.

شعر براحة لم تتسلل إلى حياته من قبل قط. بعد أن وصل إلى قراره. كأنه هو الذي أبدع هذه الفاتنة الساحرة التي حاولوا إحراقها،في ميدان عام.

كان الحكم قد أصبح جاهزا. قال له أحد أعضاء المحكمة:

- ستقوم الدنيا.

أكمل العضو الآخر:

- ولن تقعد بعد النطق بهذا الحكم.

جفف عرقه،تذوق من جديد متعة الفن الجميل،ورأى رحابة العوالم اللانهائية. كتاب ليست له صفحة أولى،ولا صفحة أخيرة. من المستحيل أنيدعي بشر أنه قرأه من الجلدة الأولى حتى الجلدة الأخيرة.

صفحاته ليست لها أرقام،يسكنه بشر لايعرف أحدهم الآخر. لو وافق على حرقه،لأنهى دخان حريق الحياة البشرية على الكوكب الأرضي. قديتحول بناسه وحيواناته وطيوره الجميلة وأشيائه وأرضه وسمائه وهوائه إلى كتلة من الفحم الأسود. مَنيدريه؟ ربما امتد الدمار إلى كواكب أخرى. نظر إلى العضو الذييجلس عليمينه،ثم حدّق في العضو الذييجلس عليساره:

- «إنقاذ بر مصريساوي».

هكذا،يخرج القاضي من المحكمة راضي الضمير،فهو لميقبل ظلم البريئةغزلان بالحكم ضدها لأنه لميجد في صمتها مايستند إليه،وحكم بالبراءة على موازيها الرمزي لأنها أحالت الصمت إلى كلام،والظلم إلى عدل،والقبح إلى جمال،والكراهية إلى حب،والموت إلى حياة. وفي الوقت نفسه،كان القاضي مدركا أن الاستجابة إلى طلب رئيس النيابة بإحراقها سوفيكون بداية إشعال الوطن بنيران التعصب التي تنتهي إلى تدميره،ومضى مستريح الضمير إلى حيث القطار الذييعود به إلى مدينته الصغيرة،بنها،وما إن جلس في القطار

الذيبرى من وراء زجاجه خضرة الحقول،حتى جاءته فاتنة الكتاب الخالد التي أنقذها بحكمه من الحرق في ميدان عام. لحظة النجاة كانت هي نفسها لحظة فقدها. لكنه تذكر أنه عندما تأمل وجهغزلان،كان لديهيقين لايعرف مصدره،أنها نفس الأنثى المدهشة الخارجة من رقيعات الكتاب ورحم الأسطر.

والإدراك المباغت أن حياته كانتيابسة مثل الأرض الشراقي التي تعاني من الجفاف،وأن كلا الوجهين اللذين اندمجا في وجه واحد،أصبحا قارب نجاةيلوح له،ويقوده إلى عالم جديد بهيج،حتى لو على امتداد الخيال الذييستجيب إلى مبدأ الرغبة لا الواقع. وكان القطاريجري على قضبانه كالحلم،والمغيب القريبينثر سمرة هادئة،لم توقف جناح طائر أخضر المنقار،حطّعلى زجاج النافذة كما لو كانيؤنسه ويحييه.

أما المؤلف- الكاتب(يوسف القعيد) الذي قضي السنوات الأربعين الأولى من عمره في انتظار الإنصاف المستحيل،فإنه أدرك أنه لايزال ناصريا في زمن هجر فيه الجميع الناصرية،وأنه لميفارق- كالقاضي- المساكن الشعبية التي بناها عبد الناصر،وأنه سيظليبحث عنغزلان التي رأى فيها الحقيقة الضائعة والسراب التائه في عالم قاس ضنين،عالم لنيظهره إلا طوفانيغسله تماما من كل أدرانه،فيعود إلى مايحقق الحلم القديم والمستحيل في آن،فهليحدث ذلك؟!ونرى عالمنا منبثقا من الجدب إلى الخصب،كأنهغزلان التي تظل حلما تنطوي عليه نفس لا تكف عن مقاومة عجزها. ولعلها تنتصر في معركتها.

الطريف أن الرواية لا تمضي حسب عنوانها الموحي. صحيح أن مايجمع بينغزلان وشهر زاد هو تشبيه الكروان،ذلك الطائر المغرد الذييختص به ريف مصر،واكتشف العقاد خصوصيته المصرية في الثلاثينيات،فجعله عنوان ديوان كامل«هدية الكروان» ذلك الذي نسمعه دائما في الهزيع الأخير من الليل،أو في هدأته،حيثيترجع صوته بما توهمه الوجدان الشعبي نوعا من تكرار«الحمد».

ومضى في إثره طه حسين في روايته دعاء الكروان الذي كان أنيس«هنادي» بطلة الرواية في لحظات توحده،بما جعله علامة على حضورها،تماما كما جعليوسف القعيد من الكروان قرينغزلان وشهر زاد اللذين هما اثنان على مستوى التخييل،واحد على مستوى التحقيق.

أقول رغم أن العنوانيشير إلى دفاع الكروان،فنحن لا نسمع إلى الكروان المشبه به،ولا حتى إلى المشبّه،فالمؤلف الذييستبطن الأحداث والشخصيات ليس مؤلفا مضمرا كالعادة،وإنما هو مؤلف معلن،والقاضي الذي يستبطن المؤلف أعماقه،متخيلا إياها في المدى الذييبيحه الخيال،نعرف ملامح حقيقية

له في القص،فهو رجل بسيط،لايقدر على إيجاد سكن في القاهرة،ولايحتمل المبالغالطائلة لما أطلق عليه«خلو الرجل» أو التمليك،فقنع بالسكنى في بندر بنها،الذييسكن حي المساكن الشعبية فيه،شاغلا شقة صغيرة مكونة من حجرتين وصالة،ولايملك سيارة.

وقد تجلت نزاهته واستنارته في الحكم الذي أصدره على«ألف ليلة وليلة» التي كانت قد تمت مصادرتها فعلا،وحكم عليها بالمصادرة وتغريم موزعيها وطابعيها على امتداد أربع قضايا،شغلت الرأي العام سنة5891،وأهاجتغضب المثقفين الذين هبوا للدفاع عنها. وقد شغلت القضايايوسف القعيد بوصفه عاشقا قديما لألف ليلة وليلة التي عرفها صغيرا في قريته«الضهرية». ولم تنقطع صلته بها،فظلت كنزه الروائي الحريص على جمع كل طبعاته،وقراءتها،والبحث فيها عن مايظل في حاجة إلى الكشف من عالمها اللا محدود الذي فتن الغرب والشرق.

ولذلك ظل متابعا المحاكمة الأخيرة التي كانت بمثابة الذروة التي أوصلته إلى قمة الفرحة بنجاة كتابه الأثير،ولميتردد في إظهار حماسته البالغة للقاضي الذي حكم،والذي لميتركه إلا بعد أن أجرى معه حوارا،نشره في مجلة«المصور»،كاشفا للقراء عن نموذج نادر لقاض مصري نزيه،قدم لنا حياته وكفاحه،حريصا على أنيشركنا معه في الاحتفاء بقيمة هذا القاضي الجليل الذييستحق التقدير. ومن المؤكد أن الحكم الذي أصدره هذا القاضي في شهريناير سنة6891،وملابسات المتابعة القلقة على مصير ألف ليلة التي ارتبطت بمصير الوطن،بعد أن أخذت خفافيش الظلام في السيطرة عليه،هي التي دفعتيوسف إلى كتابة حواره الصحفي مع القاضي بعـد إعـلان الحكـم مباشـرة،وإلى تنميـة الرغبـة في الدفاع عن ألف ليلة وليلة التي دخلت قفص الاتهام،في نوع من القص الذييمزج بين الواقع والخيال،ويكشف عن العام من خلال الخاص،لكن مع كشف المستور. وهكذا تنامى دافع قص الرواية التي اكتملت كتابتها في نوفمبر. 9891وقد كانيوسف كريما معي،بعد أن علم رغبتي في معاودة الكتابة عن قضايا ألف ليلة،فأعطاني حصرا بها،ونسخة خطية من حواره مع المؤلف الذي استقى منه كل المعلومات التي وظفها في القصة.

بيت النار

هذا هو عنوان الرواية الأخيرة لمحمود الورداني الذي أضعه في الصدارة ضمن كتّاب رواية جيل السبعينيات. وقد سبقت هذه الرواية روايات متميزة،صنعت لصاحبها مكانة مرموقة مثل:«نوبة رجوع»0991و«رائحة البرتقال» 2991و«الروض العاطر» 8991 و«أوان القطاف» 3002 و«موسيقى المول» 5002، وعدد من مجموعات القصة القصيرة التي تتضافر مع الروايات لتدفع بصاحبها إلى الصف الأول من الجيل السبعيني. وتأتي رواية«بيت النار» 1102 بعد ثورةيناير عن دار نشر ميريت التييظل لها دورها الفاعل في حضور الاتجاهات الجديدة في الرواية المصرية المعاصرة.

ويمكن تصنيف رواية الورداني ضمن دائرة«رواية التكوين» Bildungsroman وهو اصطلاح أشاعه النقاد الألمان ابتداء،قاصدين به الروايات التي تتحدث عن المسيرة التيينتقل بها البطل(والبطلة أحيانا أقل) من الطفولة إلى الرجولة،أو من السذاجة إلى النضج،خصوصا وقائع تقلب أحوال هذا البطل في المدى الزمني المتتابع الذيينتهي بانتهاء تكوّن البطل أو اكتمال تكونه الذي جعله على ما هو عليه،ومن خلال تفاعله مع الأوضاع الخاصة والعامة في الواقع المحيط. والمثال الأشهر لهذا النوع في الرواية الفرنسية«التربية العاطفية» لفلوبير.

وقد ترجمت إلى العربية منذ سنوات عديدة. وفي الإنجليزية«مول فلاندرز» لدانييل ديفوو«إما» لجين أوستن و«ديڤيد كوبرفيلد» لشارلز ديكنز، وأخيرا«صورة الفنان شابا» لچيمس چويس وغيرها.

ومن الممكن أن تتداخل«رواية التكوين» مع«رواية السيرة الذاتية»،كمايحدث في رواية الورداني التي تتوازى مسيرة أحداثها مع مسيرة حياته،ابتداء من البطل الذي نراه للمرة الأولى في الرواية وهو في الثانية عشرة من عمره،في الفصل الأول«صيف الثلج- شبرا،مايو»،2691 فنعرف أن البطل مولود سنة 0591، وهي سنة الميلاد الفعلي لمحمود الورداني كاتب الرواية. وهو الأمر الذييتكرر فيغير حالة،منها الوظائف العديدة التي جمعت بين المؤلف المعلن والبطل في الرواية.

ويؤكد ذلك اقترابنا من حدود رواية السيرة الذاتية. بالمعنى الذييصل رواية«إبراهيم الكاتب» بصاحبها إبراهيم المازني،و«سارة» بالممثلة الشهيرة

التي أحبها عباس محمود العقاد فعليا في شبابه،فضلا عن شخصية محسن التي توازي توفيق الحكيم في الصبا الأول والزمن الباريسي ما بين«عودة الروح» و«عصفور من الشرق». والأمثلة كثيرة على هذا النوع من الروايات. لكن هذه الموازاة بين البطل الروائي والمؤلف الفعلي لا تعني التطابق في كل الأحوال،وإلا كنا إزاء نوع أدبي آخر كالسيرة الذاتية،فالتوازي موجود بالمعنى الرمزي الذي لاينتقص من استقلال الرواية فنيا ودلاليا.

وتبدأ الموازاة الرمزية في حالة رواية محمود الورداني من الدلالات المتضمنة في عنوانها،فبيت النار هو المصدر الذييسهم في إنضاج الأشياء أو إكمال هيئتها. وإذا كانت النار تؤدي- رمزيا- معاني المعرفة والإنضاج واكتمال التكوين،في علاقة البطل بواقعه،أو حضوره الفاعل في الوجود،فإن«بيت النار» له- فضلا عن معانيه الرمزية- معنى حرفي،يرجع إلى مدخل الجزء الذي توجد فيه النار المشتعلة تحت السطح الذي توضع عليه أقراص العجين في الفرن البلدي،وله معنى آخريشير في الرواية إلى الجزء الذي توجد فيه النار التي توضع عليها المكواة،كي تكون ساخنة بالدرجة التي تتناسب ونوع الملابس المطلوب كيها.

وهو المعنى المقصود فعليا في رواية الورداني الذي عمل كبطل روايته كواء في فترة من صباه. وهو المعنى المقصود فعليا في الفصل الخاص الذييشير إلى سنة 4691في مسيرة بطل الرواية،لكنه معنيتحول من حيث هو عنوان إلى وقائع الحياة الجمر التي عاناها البطل كييكتمل نضجه،ويصل إلى ما وصل إليه في النهاية،نتيجة وقائع حياته التي تنضج الكينونة الذاتية للبطل الذي نرى كل شيء من خلال عينيه وندرك كل شيء من خلال منظـوره،ابتـداء من نقطـة البداية في شبرا،مايـو 1962إلى نقطة النهاية بعد الخروج من أحد السجون الساداتية بعد ثورة الخبز فيبناير1977.

ويعني ذلك أن السرد الروائييمتد ما بين سنة 1962وسنة1977،بمايوازي خمسة عشر عاما من السنوات الجمر أو السنوات التي تبدو للبطل- في استرجاعها- كأنها حياة في بيت النار الذييشير،في تجاوب سياقات الرواية- إلى سنوات من المعاناة في واقع لايفارق شروط الضرورة التي أفضت إلى نوع من النهاية المحبطة التي لايفارقها القمع.

هكذا،يسترجع البطل حياته والمهن التي اضطر إليها في مسار متعاقب: -1 بائع ثلج في الثانية عشرة من عمره،يصعد السلالم إلى الشقق العالية ليضع الثلج فوق السربنتينات،أويجر عربته الخشبية في شوارع وحواري شبرا ليوصل أنصاف وأرباع ألواح الثلج إلى المقاهي وثلاجات البوابين. -2صبي مطبعة في

أرض شريف: يشتري طلبات الأسطوات خارج المطبعة،وينفذ طلباتهم داخلها. 3- صبي كواء عند عم عريان في بولاق أبو العلا،يحمل الشغل إلى زبائن الزمالك،ويغدو،فضلا عن ذلك،كواء مبتدئا. 4- كاشير في محل عصير القصب أمام قهوة المالية في ميدان لاظوغلي. 5- صحفي مبتدئ في مجلة صوت العروبة في شارع بورسعيد. 6- مجند مؤهلاتيصرف إعانات وضع ووفاة،وحامل للشهداء من المستشفيات للمقابر. 7- محترف سري في تنظيم شيوعي،بدأ تفككه وتحلله قبل أنيرحل السادات عن الدنيا،وبعد أن تحالف السادات مع التيارات الإسلامية،وساعدها كما ساعدته على الخلاص من المقاومة الناصرية القومية واليسارية بكل أطيافها. 8- مسجون في أحد السجون الساداتية في النهاية التي انفصل فيها عن حبيبته في زمن لا مجال لبقاء الحب فيه،خصوصا بعد رحيل عالم انقلب عليه عالم مضاد كانت له الغلبة.

هذه محطات ثمانيةيحركنا البطل الراوي عبرها،متنقلا في الزمان والمكان،ولكن دون أنيتغير الوضع الطبقي أو الوعي الهامشي المقموع للبطل الذييحاول أنيحتمي بتنظيم سري،يسعى من خلاله إلى تغيير العالم. ولكن المتغيرات السياسية في الزمن الساداتي تعصف به وبالتنظيم على السواء.

وخلال رحلة الأعوام الخمسة عشرةيتغير وعي البطل- مصطفى- من الطفولة إلى الرجولة،عبر سنوات المراهقة،فينتقل من الجهل بالواقع الطبقي إلى الوعي به ومحاولة تغييره والانتقال به من شروط الضرورة إلى آفاق الحرية والعدالة الاجتماعية التي لم تتحقق إلى اليوم،ويقاوم البطل إلى أنيتزايد شعوره بالقمع السياسي الذي تزايد مع تحالف السادات مع أعداء الناصرية وحلفاء الولايات المتحدة وإسلام النفط،الأمر الذييؤدي إلى انطفاء الوهج الداخلي تدريجيا كالمكواة التي تفقد سخونتها بعد تباعدها عن بيت النار،فتأتي النهاية ببرودة الشعور القاتل بالانكسار الذييعيدنا إلى دلالة ألواح الثلج التي بدأت بها الرواية.

وما بين البداية والنهاية أحلام لا تتحقق ورغبات مجهضة،ومحاولات حبيفشل،وانتماء سياسييساري تفرض عليه نهايات حزينة أسهم أصحابه في صنعها. ويشعر القارئ،في النهاية،أن الخاتمة الحزينة للرواية تبدو كما لو كانت موازاة رمزية الدلالة،تصل ما بين الانكسار اليساري في الزمن الروائي والانكسار اليساري المدني،فضلا عن التشرذم الذي انحرف بمسار ثورة52 يناير.

وها هي مصر الحزينة نفسها،مثل بطل«بيت النار» تتشرذم قواها الليبرالية واليسارية،فلايبقى في المشهد سوى تيارات الإسلام التي تضخمت،صاعدة

بشهوة السلطة لتحكم كل شيء،مقابل قوة ضاربة لا تكف عن تذكيرنا بالاستبداد السياسي الذي كان. ترى هل فرض واقعنا الحالي نفسه على مسار«بيت النار» فانتهى بالرواية إلى ما انتهت إليه؟ الأمر ممكن.

- 2-

تدور أحداث رواية«بيت النار» لمحمود الورداني في مدينة القاهرة التي لا نفارقها إلا إلى مدينة طنطا لعامين لا نعرف عنهما إلا مايسترجعه البطل من محطات حياته في عوالم المهمشين والفقراء،والهاربين من الاعتقال السياسي مع تصاعد أحداث الرواية التي تنتهي بالمعتقل.

وبقدر ما تتباين أحوال المكان،داخل الفضاء الأوسع للمدينة،تتعاقب الأحداث المستعادة بعد أن اكتمل نضج البطل مع نوع من الاكتئاب المصاحب لهزيمة الفكر الاشتراكي الذي انتسب إليه،نتيجة الاستبداد السياسي للسادات الذي تحالف مع أعداء الفكر الناصري في تحوله إلى الاشتراكية.

أعني الولايات المتحدة زعيمة الرأسمالية العالمية ومظلة الإمبريالية المعادية للمساعي الوطنية نحو العدالة الاجتماعية والخلاص من التبعية،في عيني المحترف الثوري الذي تحول إليه البطل الساداتي.

وأضف إلى ذلك الدولة الاستبدادية للسادات في تحالفها مع تيارات الإسلام السياسي لتقضي على بقايا الناصرية في توجهها نحو العدل الاجتماعي والاستقلال الوطني.

وهو الأمر الذي أوقع طوائف اليسار المصري بين سندان الدولة التسلطية للسادات ومطرقة قوى الإسلام التي ما دخلت التحالف إلا لتقضي على أحلام البطل مصطفى وأقرانه من التنظيمات التي كانت منطوية على جرثومة فسادها،سواء في تشرذمها أو عزلتها أو الشقاق والفرقة في داخل كل منها.

ولذلك أعتقد أن نقطة النهاية في الرواية هي نقطة البداية التي تتولد منها حياة البطل ما بعد الخروج من السجن الذي دخله بعد ثورة الخبز فيبناير1977. وعندمايكتب البطل الخاتمة،مودعا إيانا،فإنهيخبرنا عن التنظيم الذي واراه التراب،وعن فريدة التي قالت له،قبل أنينفصلا رسميا: إن اختيارها له وللتنظيم كان خاطئا من الأساس،وإنها أصبحت مريضة وتعالج من الاكتئاب.

هذا النوع من الاكتئاب هو ما نحدس بوجوده خلال أسطر النهاية التي تحولت إلى مايشبه الفاعل في عملية الاسترجاع التي تعود بنا إلى شهر

مايو1962،المحطة الزمنية الأولى للاسترجاع في المسار الذي تتتابع فيه المحطات،إلى أن نصل إلى لحظة النهاية في توابعيناير1977التي تمثل نهاية الزمن الروائي،لكن بمايوازي رؤية الكاتب محمود الورداني للعالم الفعلي الذي كتب الرواية لتوازيه مع الانتهاء منها في مايو2011بعد ثورةيناير بأشهر عدة، انقطع فيها المسار الصاعد للثورة، بما أدى إلى إحباط الوعي الجمعي المصري الذي أخذيفارقه تفاؤل الأيام المجيدة للثورة التي تخيلنا أنها فتحت أبواب كل الأحلام،لكن شيئا فشيئا،بينا أن الأحلام وئدت،وأن الثورة سرقتها أيد مجرمة،انتقلت بالوعي الجمعي من حال التفاؤل والفرح إلى نقائضه شهرا بعد شهر.

هكذايستعيد مصطفى تاريخه الموازي لتحولات بلده،من منظور النهاية التي حددت البداية،وتحولت إلى مصفاة لاختيار المحطات السابقة في الزمن وتفاصيلها،وذلك على نحويطغى فيه حضور الحاضر على الماضي الذي لا نراه إلا بعدسات الحاضر المنكسر،وذلك في موازاة حضور مصطفى البطل الروائي على كل ما عداه،فهو البطل الذي لا تسترجع ذاكرته إلا كل مايتجانس مع نزوعها الذي يحكم عملية الاسترجاع،ولا نرى من حوله إلا على نحو ما نرى شباك قطاريعبر الزمان والمكان بنا إلى نقطة النهاية،فلا نعرف إلا لمحات سرعان ما تغيب عن أعيننا مع حركة ذاكرة البطل في عملية الاسترجاع.

الشخصية الوحيدة التي لا تفارق عدسة الاسترجاع،أو قطار الذاكرة،هي الأم قمر،تلك التي تبدو أشبه بأمهات نجيب محفوظ اللائييشبهن،في كل حالة،الوتد الذييبقي خيمة الأسرة متماسكة،لا تسقط أو تنهار. ولذلكيظل لها حضورها المضمر حتى بعد انتهاء الخاتمة.

أما فريدة الحبيبة الماركسية فهي شخصية مسطحة،شأنها شأن فاطمة الخرسا ونوال وحنان،كلها أجزاء موضوعة في اللوحة لإبراز صورة البطل المهيمن على السرد بقدر ما هو فاعل فيه،ولذلك لايختلف سرده الخاص بفريدة،جوهريا،عن سرده الخاص بحنان،ففريدة ليست كائنا من لحم ودم،مثل قمر،وإنما هي تقنية سردية،تكشف عن المحطة اليسارية في حياة مصطفى.

وهي محطة تبدأ من انضمام البطل إلى المجموعات اليسارية من طلاب الجامعة الذين ظلواينجذبون إلى اليسار حتى مطالع السبعينيات،وتنتهي بانضمام البطل إلى أحد تنظيمات اليسار السرية،وتحوله إلى محترف ثوري متفرغ،في تجربة تنتهي بالفشل والإحباط اللذنينعكسان على حضور فريدة التي لا نراها إلا بوصفها حيلة سردية موازية.

وهو الأمر الذيينطبق على بقية الشخصيات الأخرى التي تمر علينا في الرواية،ذكورا وإناثا،فهي حيل سردية وظائفها داخل القص استكمال المشاهد التي تتراكم آثارها على البطل في رحلة تكوينه ونشأته التي أوصلته إلى ما تركناه عليه في النهاية. لكن من الإنصاف القول إن عددا من الشخصيات النسائية تنطوي على جاذبية خاصة،رغم كونها حيلا سردية لاستكمـال ملامـح وتجـارب ومراحـل تكوين البطـل الطـاغي بحضـوره،وطريقته الشيقة في السرد.

أعني الكيفية التي تدفعنا إلى الشعور بمتعة السرد الذيينقلنا برشاقة خبير بين شخصيات عديدة،بعضها بالغالغرابة،وبعضها بالغالطرافة،وبعضها الأخير أمثلة على الفقر والبؤس اللاإنساني،فنرى قيعان الهوامش الفقيرة وتفاصيل حياتها التي تثمر تاجرات بالجسد وتجار مخدرات،وأصحاب حِرف من كل لون في قاع المدينة الكبيرة التيعرف الكاتب هوامشها جيدا،وذلك علي نحويوازي بين المؤلف المضمر والمؤلف المعلن الذي تتقاطع المهن التي عمل فيها، مع المهن نفسها التي عمل فيها البطل الراوي في سرده الذي لايفارق معنى الاسترجاع الذي،يبدأ من أبعد نقطة زمنية ليصل إلى نقطة الختام التي هي نهاية السرد والزمن الروائي في آن.

ولا بأس على الراوي أنينسى بعض التفاصيل الخاصة بمحطة سابقة فيستدركها في محطة لاحقة،كما لو كانيستدرك على نفسه في عملية الاسترجاع باسترجاعات إكمالية،داخل السياق المتعاقب للسرد العام.

لكن تبقى بعض المناطق التي كانت تستحق المزيد من الاسترجاع،أولها مايختص بوقع هزيمة67على وعي البطل الراوي الذي كان عمره سبعة عشر عاما عندما حدثت الكارثة بمعناها العام والخاص في آن. وثانيها مـوت عبد الناصر،أعنـي النقطـة المفصلية لعـام0791الذي توفـي فيـه عبد الناصر الذي كان حبيب الملايين.

ولم أجد في السرد مايكشف فنيا عن الكيفية التي تحول بها مصطفى المستغرق في مشاكله الخاصة إلى مصطفى اليساري الذييمضي في طريق احترافه السياسي.

وقل الأمر نفسه عن وقع عبور القناة على مصطفى اليساري الذي جزم بأن السادات لنيدخل حربا،ومع ذلك فعلها الرجل بغض النظر عن كيفية إدارته البائسة للمعركة.

أما عن أسلوب الرواية الذيينطلق مباشرة إلى هدنة في سلاسة وبساطة ومباشرة فهو أسلوب لايتردد في الجمع بين العامية والفصحى،وعدم الخجل من أنواع السباب التييلتقطها البطل الطفل من الأحياء الشعبية التي عاش فيها واكتسب لغة حواريها بأدبها وقلة أدبها.

لكنه في النهايةيضيف إلى عنصر التشويق الذي جعلني لا أترك«بيت النار» إلا بعد أن انطفأ لهب الحكي وانتهى السرد مع الصفحة الأخيرة.

تغريدة البجعة

يقال إن البجعة إذا شعرت بدنو أجلها،وانتهاء الوهج الذييربطها بالحياة،تباعدت واعتزلت القطيع الذي تنتسب إليه،ورحلت بعيدا كي تكون وحيدة تماما،وأطلقت صوتا شجيا،يبعث الحزن والأسى،كما لو كانت ترثي نفسها قبل موتها الذي تستهله بهذا النواح الحزين الرجع. وقد تحولت«تغريدة البجعة» إلى مجاز أو كناية تستخدم في المواقف الإنسانية المشابهة. ولعل أبرز مَن استخدم هذا المجاز وأكده في الكتابة العربية حديثا،هو المفكر زكي نجيب محمود الذي كتب مقالا مهما عن «السيرة الذاتية» أطلق عليه عنوان: «تغريدة البجعة».

وكانيقصد من اختياره العنوان أن السيرة الذاتية هي العمل الإبداعي(أو الكتابي) الذييلجأ إليه المبدع أو المفكر،عندمايشعر أن حياته أوشكت على النهاية،وأنهيقف على شاطئ نهر الموت،منتظرا أنيعبره إلى عالم آخر،وحيدا مع الواحد: المطلق!

وهي لحظة تتشابه دلالتها مع دلالة تغريدة البجعة،خصوصا حين تشعر «أنا» الكاتب أن عليها استرجاع شريط حياتها بأكمله،على سبيل العزاء،أو التأمل فيما جرى،كما لو كانت «الذات» تنقسم على نفسها،فتغدو فاعل التأمل ومفعوله،في مدى الفعل المعرفي المتعاقب للتذكر أو الاسترجاع.

وتبدو الذات،على هذا النحو،أشبه بالناظر في المرآة التي هي إياها،قبل أن تنطوي الصفحة الأخيرة،أو المشهد الأخير من حياتها أو حضورها. وقد فعل سعيد،بطل مسرحية صلاح عبدالصبور الشعرية، «ليلى والمجنون»،مايشبه ذلك،حين أسلمته الأحداث المأساوية التي عاناها إلى الجنون الذي أفقده الصلة بالعالم الخارجي الذي ناوشته فيه سهام القمع والخيانة والوحشية من كل جانب،فكانت نهاية سعيد الدمار النفسي الذي دفع به،قبل أن تنطبق عليه تماما زنزانة الجنون التام الذييعني الموت المعنوي،إلى كتابة آخر قصيدة له،وكانت مرثية لجيله الذي مات قبل الموت،وانهزم دون أنيكمل المعركة للنهاية.

وينطبق الأمر على «أيام» طه حسين،قبل صلاح عبد الصبور بجيلين على الأقل،حين قامـت الأعـاصير التي لـم تهـدأ،إلى اليـوم،حـول كتابـه «في الشعر

الجاهلي1926» ، وانهال عليه التكفير والتهديد من كل جانب،وانتهى به الأمر للمثول أمام النائب العام،فكان الموقف شبيها بنهاية حَدِّية لمرحلة. هذا الشعور بالنهاية،حتى لو كان ما بعدها بداية مغايرة،هو ما دفع طه حسين إلى نوع مواز من تغريدة البجعة فـي كتابه «الأيام» الذي كان استرجاعا للماضي الذي عاناه طه حسين إلى أن وصل إلى النقطة الحاسمة،مفترق الطرق الذييفضي إما إلى سكة الندامة أو سكة السلامة أو سكة «اللي يروح مايرجعش».

وسواء كانت «الأيام» تغريدة للبجعة كليا أو جزئيا،فهي تنطوي على الدلالة المجازية التيينطوي عليها المجاز نفسه: تغريدة البجعة. ويمكن أن نضم إلى هذه الدلالة مايتجانس وإياها من روايات السيرة الذاتية،أو رواية الأجيال،أو الجيل الذي وصل إلى النهاية التي تشبه شاطئ نهر الحياة الذي ليس بعده سوى الموت،فتغدو الرواية شبه مرثية لهذا الجيل الذي ناوشته أعاصير دمار خارجي،ناتج عن شروط موضوعية في واقع الضرورة،وعن جرثومة عطب داخلي،انطوى عليها هذا الجيل،تجاوبت عواملها مع العوامل الخارجية إلى أن أوصلت هذا الجيل إلى عمق إحساسه بالهاوية،ووصوله إلى قرارة القرار من المأساة التي توازيها تغريدة البجعة،رمزيا،أو إبداعيا،في نوع الرواية التي تنبني على عمق الإحساس المأساوي بالنهاية التي ليس بعدها بداية.

ولأسباب عديدة،فإن هذا الإحساس المأساوييتجسد في الرواية بالدرجة الأولى،ولايخلو منه المسرح الذي تعد نماذجه الموازية لتغريدة البجعة أقل من الرواية،أولا: لأن الرواية أكثر قدرة على احتمال التفاصيل الكلية والجزئية التي يستكمل بها مشهد «التغريد» ملامحه وموازياته الرمزية،فضلا عن تمثيلاته أو لوازمه الواقعية.وثانيا: لأن الرواية تنبني بالضرورة على التصوير الحسي الملموس بعيني الخيال للأسباب الداخلية والخارجية التي أدت إلى عمق الإحساس المأساوي بنهاية عالم الأبطال الواقعين تحت مطارق القمع الخارجي،ونقطة الضعف في التكوين الذاتي، وثالثا: ربما لأن الرواية(وأؤكد ربما) تزدهر في الفترات الرمادية من التاريخ،حيث تفضي مرحلة مهزومة إلى أخرى لاحقة،تنطوي على معنى من معاني التيه الـذي لايبين له مخـرج،وذلك في اللحظة التييسقط فيها الوعي الروائي ما بين نهاية وبداية،الأولى مدمرة،والثانية لا تحمل بشارة واضحة من ضوء.

ولايخلو الأدب الروائي في تعاقب تيارات عصوره الحديثة من هذا النوع من الروايات الذي تتعدد تياراتها الإبداعية وتتنوع أبنيتها الجمالية. ولكن بما لايمنع(وأؤكد: ما لايمنع) وجود نماذج مماثلة في فن المسرحية التي لا تنبسط

أفقيا أو رأسيا،في النهاية،إلى المدى الأكثر اتساعا وتجاوبا،بين الخارج والداخل،كمايحدث في فن الرواية.

ولميكن من قبيل المصادفة أنيكتب القاص المصري مكاوي سعيد،في هذا السياق،روايته التي وصل بها إلى درجة لافتة من التميز. أعني رواية «تغريدة البجعة» التي أصدرتها «الدار للنشر والتوزيع» في القاهرة(كانون ثان-ديسمبر6002) التي جاءت بعد رواية«فئران السفينة» المنشورة عن «دار ميريت» القاهرية سنة 4002،وبعد ثلاث مجموعات قصصية:«الركض وراء الضوء» الصادرة عن«دار النديم1981» و«حالة رومانسية1991» المنشورة على نفقة الكاتب وبعدها «راكب المقعد الخلفي» سنة.0002 وكلها أعمال تؤكد تمرس مكاوي سعيد بكتابة الفن القصصي،كما تمرس في إعداد الأفلام التسجيلية،والروائية المأخوذة عن بعض أعمال نجيب محفوظ تحديدا.

وقد تصادف أنه كتب روايته «تغريدة البجعة» في الوقت الذي كانيعد فيه فيلما تسجيليا(وثائقيا) عن أبطال الشوارع. وهو إعداد جعل عدسته الروائية تبدأ من الواقع القاسي الذيينتج هذه الظاهرة التي تغدو علامة على نهاية مأساوية لأحلام وطن وجيل،يصحو على نهاية مأساوية،كاشفة عن سقوط الأحلام التي خايلته،والأماني التي عاشها عن وطن حر وشعب سعيد. ولقد كان هذا،في تقديري،هو الجانب الدافعي الذي انطلقت منه«تغريدة البجعة» تجسيدا لحالة من الوعي بالسقوط في مأساة وطن وجيل.

ولعل هذا السبب هو الذي جعل الرواية،بعد اكتمالها ونشرها،تلمس العصب العاري من وعي مجموعات قرائية عديدة،خصوصا من المهتمين بالرواية،فتستقبل الرواية استقبالا دالا في حماسته،إلى الدرجة التي دفعت دار النشر التي أصدرتها إلى إصدار طبعة ثانية لها بعد أقل من عام واحد،وصدرت الطبعة الثانية(سبتمبر.) ولايزال الإقبال الحماسي على قراءة الرواية2007 مستمرا،فتقوم لجنة التحكيم لجائزة «بوكر» العربية(مهما كان الرأي في بعض أعضائها،أو اختياراتهم) باختيار الرواية ضمن القائمة القصيرة التي تستحق رواياتها الفوز بالجائزة،فتجاور «تغريدة البجعة» رواية «واحة الغروب» لبهاء طاهر.

وأحسب أن سبب هذه الحماسة للرواية(وأتوقع تزايدها) ترجع إلى أنها استفزت،ولا تزال وعي الرفض المتوتر لأجيال متقاربة،ترجع جذورها إلى شرائح الطبقة الوسطى التي أدت التحولات التاريخية إلى تهديدها وتآكلها،ومن ثمَّ وصولها إلى الدرجة التي دفعت رمزي زكي إلى كتابة كتابه المهم: «وداعا للطبقة الوسطى».

وأتصور أن أكثر الأجيال انفعالا بهذه الرواية،وحضورا فيها،الجيل الذي ولد في أعقاب ثورة تموز(يوليو) 1952،وتخرج أبناؤه وبناته في النصف الثاني من السبعينيات،وهو الجيل الذيينتسب إليه مكاوي سعيد المولود سنة1956 الذي تخرج من كلية التجارة سنة1979.

أعني الجيل الذي وصل إلى مرحلة النضج والممارسة السياسية خلال سنوات مراحل الدراسة الجامعية في السبعينيات التي كانت قد توهجت فيها طليعة هذا الجيل الذي توزعه تياران،أولهما التيار الناصري،وثانيهما التيار الماركسي بفصائله المختلفة التي جمعت ما بين «الإخوة الأعداء» من التروتسكيين والتيار الثوري وحزب العمال والحزب الشيوعي،و8يناير وغيرهم.

وكانيجمع بين أطياف الناصرية واليسار رفض تراجع السادات،تدريجيا،عن الخط الناصري،والارتماء في أحضان الولايات المتحدة،في موازاة تفاقم حدة الأزمة الاقتصادية الملازمة للتزايد المتصاعد في الهوة بين الطبقات،وصعود طبقة جديدة،طفيلية،مخرِّبة لكل قيم الماضي الإيجابية،فضلا عن تزايد صور الفساد الحكومي،والإفسادغير الحكومي المدعوم من النظام الجديد للحكم المتحالف معه على نحو أو آخر.

وكان ذلك في الفترة التي أخذ فيها الساداتيعمل على دعم المجموعات الإسلامية التي صاغها على عينه،لتكون عونا له في القضاء على المجموعات الناصرية القومية واليسارية الاشتراكية والشيوعية،خصوصا من أبناء هذا الجيل الذي بدأ نشاطه السياسي بمعارضة السادات،حالما بتغيير سياساته إلى مايحقق العدل الاجتماعي،والاستقلال السياسي،وإكمال مهمة إزالة آثار كارثة العام السابع والستين.

أقصد هذا الجيل الذي سرعان ما انهالت عليه مطارق الأجهزة القمعية للدولة الساداتية،في موازاة حراب مجموعات الإسلام السياسي في صعودها وتزايد هيمنتها التي لم تتوقف،وهو الجيل الذي تدور حوله رواية مكاوي سعيد التي هي ملحمة جيل السبعينيات في انزلاقه من الحلم إلى الكابوس،وسقوطه من أفق الثورة التي انطوى عليها إلى وهاد الضرورة التي انتهى إليها،ماضيا في طريقه المحتوم إلى الكارثة الفردية والجمعية للهزيمة التي دفعت بطليعة هذا الجيل إلى النهاية المأساوية التي انقلب فيها كل شيء رأسا على عقب،وذلك في السياق الذي شهد اغتيال أمثال فرج فودة ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ،كما شهد الإحباط المتزايد الذي التف على مشاعر هذا الجيل ووعيه كالمدارات المغلقة،اليائسة،المقهورة التي تنتهي إلى الجنون والانتحار والموت المبكر كمدا.

والأمثلة متاحة في انتحار أمثال أروي صالح وانقصاف أعمار أمثال: أحمد عبدالله،ورضوان الكاشف،وإكرام خليل،... إلخ،فضلا عن التغيرات العنيفة التي قلبت بعض هذا الجيل من النقيض إلى النقيض،خالعين عنهم أثواب المقاومة والنضال،استسلاما ويأسا وعجزا،أو تبريرا للسقوط،حتى من قبل أنيغتال السادات حلفاؤه من جماعات الإسلام السياسي.

ولكن رواية «تغريدة البجعة» لا تتناول بداية ونهاية جيل السبعينيات الذي تنتسب إليه مع نهاية الحقبة الساداتية فحسب،وإنما تمضي إلى ما بعدها،وتصل إلى السنوات الأخيرة التي تصل ما بين نهايات القرن الماضي وبدايات سنوات القرن الحالي،فنقرأ في فصولها الافتتاحية عن تبلور «حركة كفاية» مع سنة5002التي آزرت القضاة في مواقفهم المحتجة على النظام القائم،وحركة «شايفنكو» الموازية التي أخذ صوتهايعلــو مع سنـة 6002،وتصل قبل ذلك إلى شهر سبتمبر(أيلول) سنة5002الذي احترق فيه عدد من أبناء هذا الجيل المهتمين بالمسرح،نقادا ومبدعين ومتذوقين،في كـارثة مسـرح قصر ثقافة بني سويف الشهيرة التي كانت،ولا تزال،تجسيدا موجعا للكوابيس التييعانيها هذا الجيل،ونعانيه معه- نحن الذين ننتسب إلى الجيلين: السابق واللاحق.

وظني أن التقاط عدسة «تغريدة البجعة» لمشهد احتراق بعض طليعة هذا الجيل،في مسرح قصر ثقافة بني سويف،المشؤوم،كان تركيزا على الدلالة التي اقترنت بالنهاية المأساوية لأشباه الأبطال الذين تصور هذه الرواية مسيرتهم المحبطة المحاصرة بالقمع بكل ألوانه منذ البداية.

أعني النهاية المأساوية لأبطال «تغريدة البجعة» الذين تصورهم الرواية كما لو كان مقدورا عليهم السقوط منذ البداية. ولا أدل على ذلك من نهايات الأبطال والأجيال سواء في علاقات حبهم المحكوم عليها بالدمار سلفا،أو في علاقتهم بالواقع الذييغتالهم بتحوله الكلي عنهم(مثليوسف حلمي) أو مطاردتهم بقمعه الوحشي،الذيينقلب بهم من النقيض إلى النقيض،فيتحول أحمد الحلو،المناضل الشيوعي تحولا جذريا،مع حبيبته شاهيناز المتطرفة في أصوليتها الماركسية التي تنتهي وحبيبها الزعيم إلى اتجاه إسلامي متطرف،كما لو كانت الأصولية الشيوعية لا تنقلب إلا إلى أصولية موازية في القوة،ومناقضة في الاتجاه.

وينتهي مصير البطل مصطفى وأقرانه إلى الجنون أو الدمار أو الهجرة التي تبدو كالخلاص من اليأس،إلى آخر ما نراه من الفضاء الروائي الذي لا نرى فيه سوى مايؤدي إلى السقوط في قاع اليأس الذييلازم حال «تغريدة البجعة». ويؤدي إلى تأكد مغزى هذا الحال ضياع قيم التحرر الوطني،واستكمال

سيطرته على أرضه،واستقلال حريته،فلم تعد مصر للمصريين،بل لغير أبنائها. ولا أدل على ذلك من شعور البطل مصطفى من أن الوطن الذي كانينادي بتحريره من الاستعمار الإسرائيلي،قد تحول إلى وطن للغزاة الأجانب من كل حدب وصوب،في زمن الاستعمار الجديد والعولمة،وذلك إلى الدرجة التي تدفع البطل،مصطفى،إلى القول:

«في الأيام الأخيرة بالذات بدأت أشعر بهميحيطون بي في كل مكان. وبدأت أحلم بهم.. أسير في شوارع وسط البلد التي أحفظها جيدا.. وفي منطقة الهرم التي ولدت بها. وفي حي الحسين الذي أعشقه،فلا أجد أحدا أماميغير الأجانب.. أذني تلتقط لغات مختلفة ليست اللغة العربية من بينها. دائمايقابلونني وجها لوجه.. بجواري لا أحد،وخلفي لا أحد وهم صفوف كثيفة على مرمى البصر».

هذه الصورة الدالة للحضور الطاغي المهيمن للأجانب الذين انتزعوا وسط البلد،أو قلبها من المصريين،هي نموذج تمثيلي لإحساس البطل بالمكان الذيينتمي إليه،وهي صورة توازي إحساسه بالزمان الذييعيشه على هذا المكان،حيثيشعر أن كل ساعة ممكنة من الساعات الجميلة هي ساعة منتزعة مسروقة من الزمن الغادر الذييعيشه،ساعة لايمكن إلا أن تذكره بأن مايأتي بعدها هو الساعات التي تقترب به منيوم الدينونة الذيينتهي فيه كل ما حلم به،بل الحياة نفسها،فلايبقى له سوى تغريدة البجعة.

- 2-

أتصور أنه بالقدر الذينقرأ فيه رواية «تغريدة البجعة» لمكاويسعيد بصفتها رواية تجسد رؤيا النهاية الوشيكة،ووعيالسقوط بالأسباب والمقدمات التيأفضت إليه،يمكن أن نقرأها بالقدر نفسه،على أنها رواية تنتسب إلى خطاب ما بعد الاستعمار،حيث الثنائية الضدية الفاصلة،دلالياوبنائيا،بين نقيضين فيكل شيء.. الآخر المُستَغِل المتحالف مع قوى داخلية حاكمة بأجهزة أيديولوجية قامعة،فيموازاة الذات الوطنية التيتتجسد قدرتها على المقاومة فيأفعال الطليعة من أبنائها الذين تتراوح حركتهم ما بين تغريبة المقموعين إلى بلاد النفط التييهيمن عليها الآخر،أو وطنهم الذيسقط فيبراثن استعمار جديد،أو ما بعد استعمار استيطانيقديم،سلاحه الاقتصاد لا قمع السلاح،وأداته الهيمنة على الوعيالمؤدلج،الوعيالمزيف المخدوع الذييبقيضحاياه فيمايشبه الرمال المتحركة التيتبتلعهم بعد طول أو قصر مقاومة،سواء فيتغريبة أبناء المجتمع إلى بلاد النفط المحكومة بالآخر،أو بلادهم التيسقطت فيشراك قضت على آمالهم،غير عابئة،أو مستجيبة إلى أمانيهم الوطنية التيانكسرت،جزئيا أو كليا،بعد مقاومة محكوم عليها بالفشل منذ البداية.

وليس من الغريب،والأمر كذلك،أن تبدأ الرواية فيمنطقة وسط البلد فيالقاهرة،حيث لا تزال بقايا العهد الاستعمارياالقديم من ثلاثينيات القرن الماضي،ماثلة فيأشكال العمارة التيقصد بها أن تكون مصر قطعة من أوروبا،حيث لايزاليتحرك بين شوارعها الأجانب من كل حدب وصوب والوقت بعد منتصف الليل بقليل،حيثيجلس البطل فيمقهى،فات موعد إغلاقه،منتظرا كريم الصبيالذيتعرّف إليه بصفته أحد قادة أطفال الشوارع الذينيتركزون فيالشوارع الخلفية المهجورة لمنطقة وسط البلد،الموطن السكنيللمهمشين المُطاردين من الصغار الذين لايتورعون عن فعل أيشيء،وكأنهميردون على القمع الواقع عليهم بمثله،ابتداء من القمع الذييمارسونه على أنفسهم بمنطق نحن المقتولون القتلة،أو الذييمارسونه علىغيرهم من المنتسبين إلى الشرائح الاجتماعية الأعلى الذينيحتلون الشوارع الكبيرة المضيئة.

ويكـاد مصطفى البطـليقـع فريسة إحـدى عصـابات أطفال الشوارع،لاينقذه من أمواسهم المشرعة سوى نطقه اسم كريم الذييفعل فعل السحر فيتركهم له،كييعود إلى حال سبيله،آمنا،بفضل اسم الزعيم الصغير كريم الذيخرج البطل مصطفى،باحثا عنه،ليتفق معه على أنيجمع شراذم أطفال الشوارع،لكييكونوا مادة فيلم تسجيليعنهم،يشترك فيه مع«مارشا»الأمريكية التيتتولى التمويل،وتنيب عنها مصطفى الذيتعينه بالدعم الماليكيتكشف عن أحشاء وسط البلد التيأصبحت أزقتها الخلفية المراح السريلعصابات أولاد الشوارع،والقصد هو إخضاع كل شيء،فيمصر،للدراسة التيتغدو ممارسة لشكلغير مباشر من أشكال الهيمنة التيتمارسها رموز الاستعمار الجديد.

وعلى رغم ذلك لا تخلو العلاقة بين مارشا ومصطفى من ثنائية ضدية،يؤديكل منهما فيها دورالايخلو من معنى التمثيل الرمزيلمنيملك السلطة المعنوية والنفوذ المادي،مقابل النقيض الذيلا تزال تكمن فيه بقايا أحلام المقاومة وإرادة الاستقلال الوطني،لكن بعد أن تكسرت إرادة المقاومة فيتغريبة المقموعين إلى بلاد النفط التيجزّت أجنحة المقاومة واستبدلت بها إيثار الراحة الكسول على تلهب الرفض لشروط الضرورة ولوازمها التيتحوّلت العلاقة بها إلى علاقة اتّباع لايخلو من أصداء مقاومة قديمة،لا فاعلية لها،بعد أن نزعت عنها التغريبة إلى بلاد النفط أظفارها وبقايا إرادتها.

وتتعامد العلاقة بين طرفيالثنائية،مارشا ومصطفى،تعامد العنصر المحلياالغارق فيالتبعية على العنصر الأجنبيالذييملك إرادة الفعل ووسائل الغواية بتنفيذه وما بين القطبين المتناقضين فيالملامح والغاية. تتحرك أحداث الرواية وشخصياتها،فيمايشبه مستويات متعددة من بنية دائرية،يتعارض فيها رأسيا مصطفى ومارشا،وتنبسط بينهما،أفقيا،محاور من ثنائيات

متوازية،متحولة،يتحرك،فيمداها،أبطال لايختلفون عن قرينهم مصطفى،فيأنهميسيرون إلى النهاية المحكوم عليهم بها،كالحتم أو القدر أو المصير الذيتفرضه علاقةغير متكافئة بين رموز القمع وأقنعته من ناحية،ورموز المقموعين وأقنعتهم التمثيلية من ناحية مقابلة.

ولذلك تنتهيالرواية بدمار الشخصيات التيتربطها بمصطفى،البطل،علاقة زمالة نضالية قديمة،انقلبت إلى نقيضها،كما انقلب حال الزعيم الماركسيالأصوليأحمد الحلو وزوجه الماركسية المتعصبة مثله،بل أكثر منه،حيث انتهى الأمر بهما إلى أصولية دينية،كأنها رد الفعل المساويلنقيضه فيالقوة والمخالف له فيالاتجاه. وقس على ذلك العلاقة بين كريم وودة التيهيعلاقة بين مقتولين قتلة،يتبادل فيها كلاهما القمع الذاتيعلى نفسه وعلى الآخرين،فيمايغدو انعكاسا للقمع الخارجيالواقع على الجميع.

ولا تختلف عن ذلك علاقة مصطفى بيوسف حلمي،رجل السينما القديم الذيلميبق من مجده الآفل سوى الذكريات،وأقل القليل الذيلايستطيع أنيهبه للبطل،مصطفى،فيما عدا مسدس ابنه الطيار الذياستشهد فيالمعارك مع إسرائيل ولميبق له من أولاده سوى ابن،انخرط فيالجماعات الإسلامية،ليكون مع زوجه نقيضاقمعيالأبيه،وأداة تعذيب له،وبديلاجذريا لكل مايمثله أوينطويعليه من معانيالحضور الآفل.

ولذلكينتهيالرجل الذيكان صوتهيدوّيفيأياستوديو سينمائي،فيقف كل العاملين،وتتوقف كاميرات التصوير ويقف كاسْت التمثيل،وكأن على رؤوسهم الطير،الرجل الذيكانت ترتعد منه النجمات والنجوم،وتترصده الصحافة،وتتابع أخباره كيترفع التوزيع،والذيغامر بكل أمواله من أجل الفن أكثر من مرة،وخسرها كلها مرات عدة،لينهض بإرادته من جديد،فيربح أكثر مما خسر،تنقله كلمات قاسية من ابنه شريف إلى العناية المركزة فيمستشفى القصر العيني،وينجو ليعود خاليا منيوسف حلميالقديم الذييموتغير مأسوف عليه،فيزمن اللحى والجلاليب البيضاء.

ويبدو الأمر،من خلال هذا المنظور،أن أحمد الحلو ورفيقته المناضلة القديمة شاهيناز،جنباإلى جنب شريف بنيوسف حلميوزوجه،قد أصبحا النموذج الغالب نتيجة دوران دائرة الرواية ما بين نقيضينيتجاذبانها،أولا حضور مارشا الذييخاف البطل مصطفى خذلانها،لئلا تنقطع علاقاته النفعية مع الأجانب الذينيعلمهم اللغة العربية،أو حتى مع العرب الذينيريدون العيش كأجانب،وثانيا تصاعد الأزمات الاقتصادية التيتدفع إلى هجرة المقموعين المحبطين فيأوطانهم إلى بلاد النفط،حيث الاستلاب أهون الأضرار،فيمناخ لايخلو من العنف،أو دماء

هنديبائس رمى نفسه تحت عربة،مثلغيره من الهنود والباكستانيين الذين كانوايلقون بأنفسهم أسفل السيارات،فيلقون حتفهم من أجل أنيحصل أهلهم على قيمة الدية البالغة أربعين ألف ريال.

وما بين أولا وثانيا،تشيع الأصولية الدينية،وتحل محل المعتقدات القديمة،تماما كما تحل الدشداشة محل الحلة الإفرنجية،أو الجلباب القصير محل القميص والبنطال،فينقلب ابنيوسف حلميعلى مايمثله أبوه،ويغدو هو وزوجه أصوليين فيالانتماء إلى تيار الإسلام السياسيالمعاديللفن الذيكانيمثلهيوسف حلمي،فيغدو الفن بعامة،والسينما بخاصة،ضلالة،نهايتها الكفر الذييستوجب استئصال فاعله،ماديا ومعنويا.

ولذلكيتوازى حضوره وزوجه مع حضور أحمد الحلو وزوجه اللذينيستبدلان التطـرف الإسـلاميبالتطـرف المـاركسي،فيغـدو الثنـائيالأول منطويا على الهيمنة نفسها التييعانيمنها الثنائيالثاني،فيمواجهة الأبطال الذينيعانون فيهذا النوع من روايات ما بعد الاستعمار القديم،وصعود الاستعمار الجديد،وذلك فيمدى الموازيات الرمزية الروائية التييتضافر فيها القمع المحليفيعنفه المباشر والقمع الأجنبيبأقنعته الجديدة ذات الأيديالحريرية،والقمع الدينيالذييبدو كالمطهر الذييحيل المعتقدات من النقيض إلى النقيـض،خصوصـافياتجـاه التطـرف والإرهاب اللذين لايمكن فصلهما عنغيرهما من أشكال القمع الداخليوالدعم الخارجي.

والنتيجة هيغلبة التطرف الدينيالذييعاديالفنون،كالسينما ومايلازمها من أنواع الإبداع الأخرى التيأصبحت محلا للهجوم عليها وتكفير مبدعيها،فيموازاة استلاب وعيالمرأة التيتستبدل،فيفعل أدلجتها،بالاستقلال التبعية،وبمعنى الفاعلة فيالوجود المنفعلة للنواهيالتيتقلص بها معنى الفاعلية إلى أنيغيب،تماما كما تستبدل بالسفور الحجاب أو النقاب فتغدو كالرجل المتطرف،فيمدى الأصولية نفسها،معادية قيم التحرر بكل مجالاته،والعدل الاجتماعيبكل لوازمه،وحق الاختلاف والاجتهاد فيكل ممارساته.

صحيح أن عصام الرسام،الصديق المقرب لمصطفى الذياختار مجال تدريس اللغة العربية الذيقاده إلى الصحافة. أقول صحيح أن عصام الرسام لاينقلب من نقيض إلى نقيض،وأنهيظل،مثل مصطفى،مبقيا على العنصر الليبراليفيتكوينه،بعيدًا من المنحنى الماركسيالذيانعطف إليه وخرج منه سريعا،ولكن عصاميقع فيشراك الأجنبي،ممثلاهذه المرة فيامرأة بالغة الثراء من سنغافورة التيدخلت مدار الاستعمار الجديد إلى آخر مدى،فتسرقه من عالمه القديم،وتجعل منه جزءا عضويا من عالمها،فينتهيمصيره إلى النهاية

المحتومة نفسها،تلك النهاية التيلا تختلف جذريا عن نهاية بقية الأبطال الذينيتحولون،بمعنى أو بآخر،إلى مستذلين مهانين،واقعين بين مطرقة القمع المحليوسندان القمعغير المحلي،فيغدو حضورهم الروائيأقرب إلى حضور الضحايا،كأنهم جميعا نماذج متنوعة،موازية لحضور وردة التيتحكيكيف اغتصبها سبعة عشر ولدا ذات مرة،وعشرون عامل نظافة مرة أخرى،أو خمسة عساكر وثلاثة مجندين وغيرهم فيمرة أخيرة،وقد تزوجها كريم الذيهجرته،كأنها ارتعبت من صورتها المرتسمة فيحضوره،وانتهى مآلها إلى مارشا الأمريكية التيجعلت منها وزوجها الذيهجرته فأرين للتجارب،شأنهما فيالوضع التابع شأن جوليا الخادمة التيقادها حظها التعس إلى مارشا التيتتهمها،فيالنهاية،بسرقة بضعة آلاف من الدولارات،وتتولى تعذيبها مستعينة بمصطفى الذيلايختلف وضعه عن وضع جوليا،فيالتحليل الأخير.

والنتيجة هيمصرع الخادمة البائسة التيتقفز من الدور العشرين فرارا من التعذيب،وبالطبع تغطيمارشا على الجريمة بادعاء أن الخادمة اختل توازنها فسقطت من الارتفاع الشاهق وينتهيالأمر بحفظ التحقيق ضد القاتلة الأميريكية التيقتلت الخادمة البائسة مثلما قتل الجيش الأمريكيالبؤساء من أبناء أفغانستان،إلى جانب ما قام به من فظائع ضد أسرى الحرب العراقيين فيسجن أبيغريب.

ولايبقى سوى مصطفى البطل الممزق بين نقيضينيتنازعانه إلى أنينتهيالأمر بتوحده الكامل،شاعرا بانهيار كل ما كانينتسب إليه،عبر رحلته التيلايفارقها الشعور بالتوحد والفقد،وذلك منذ أن ماتت حبيبته هند موتا عبثيا،هند التيكانت تنشد معه شعر أمل دنقل فيالزمان القديم:«لا تصالح ولو توَّجوك بتاج الإمارة،كيف تنظر فييد مَن صافحوك فلا تبصر الدم فيكل كف! إن سهما أتانيمن الخلف سيجيئك من ألف خلف،فالدم الآن صار وساما وشارة».

وها هو،مع نهاية الروايةيسترجع حياته،فلايجد فيها سوى السقوط،فقد صالح حيث لا مجال للمصالحة،وباع حلمه القديم بدنانير النفط فما ربحت تجارته،وجاءه السهم من ألف خلف،وفقد كل مَن كانيمكن أنيسير معهم فيطريق الخلاص،وقادته الرمال المتحركة التيأوقعته مارشا فيها إلى قرارة القرار من التوحد،فيعالم لميعد فيه سوى تجاوب أصداء تغريدة البجعة،فأصبح مثل عصام،مرآته وقرينه،كالبجعة فيأيامها الأخيرة حين تستشرف الموت،فتتجه إلى شاطئ المحيط،وتنطلق فيرقصتها الأخيرة،وتغرد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت.

هكذايتحد مصطفى مع عصام،توأم روحه،فيالنهاية التييقودهما إليها الشعور المُرّبالهزيمة التيبدأت من الداخل،قبل الخارج،ويفقد الحبيبات اللائيكانيمكن أنيكن خلاصا على المستوى الفرديعلى الأقل: هند روح البراءة والشعر،زينب التلقائية التيلم تخل عفويتها من عبق الجنوب،ياسمين التيجاءت متأخرة فيعالم لميعديسمح بتحرر أمثالها،فلايتبقى لمصطفى الذيهو نموذج وموازاة رمزية لجيله سوى الاكتئاب الذيتتكرر دوراته فيالرواية،فينوع من السوداوية التيلميخلصه منها الطبيب النفسي،ولا حتى أدوية مضادات الاكتئاب،فقد أوصدت أمامه الأبواب،خصوصا بعد أن أغلق عصام بابه وأصابه الجنون،وزينب خلعت بابها وطارت،ومارشا توارب بابها إلى أن تغلقه بعد أن تشركه معها فيجريمة قتل جوليا ولميعد البطل المتوحد فيحاجة إلى معاودة طبيبه النفسييقدر ما هو فيحاجة إلى الغوص فيقرارة القرار من وحدته، وتوحدهيدفعه إلى ذلك وعيه الشقيبالسقوط،وفشل محاولاته فيالحضور،خلال التظاهرات التيتكاثرت،احتجاجا على وحشية الاستعمار الأمريكيفيالعراق،والعدو الإسرائيليفيفلسطين،وعلى ضحايا الفساد فيمصر،فقد كانت كل محاولاته صرخاتيائسيوشك على الغرق،ولايجد مايشده منيد عفية تعيده إلى جلده القديم.

لقد فقد كل ما كانيتميإليه،ولميبق من الحلم القديم سوى الكوابيس الهلاسية التييعانيها تحت وطأة واقع تغير فيه كل شيء،حتى اسم شارعه القديم،فيحيه القديم،الطالبية،منذ أن انقلب اسم الشارع من خوفو إلى شارع خاتم المرسلين، وباعدت تغريبته إلى بلاد النفط ما بينه والأجيال الجـديـدة التيحملت الشعلـة بعـد سقـوط جيلـه،أو تفـرقه فيالمنافيالاختيارية والمهاجر، ولميعد فيالإمكان إقامة علاقة جديدةيمكن أن تقود إلى خلاص بالاندماج فيتمرد الجيل الجديد الذيلنيتردد فيإدانته،إذا انفتحت أبواب المحاسبة.

إذًا،ليس سوى الوحدة مع الواحد،الذات،والعزلة عن العالم المعاديالذيأصبحيموج بالعنف الذيانسرب إلى أكثر صفحات الرواية،ونشع على لغتها التينقرأ فيها على لسان البطل:«كان كل إحساسيلحظتها أننيغارق فيمستنقع من الخراء،وأستنكف أن أدعو أحدا لانتشالي،مفضلا الغرق فيه على سخرية أبدية عقب النجاة»،وتلك كلمات بالغة الدلالة الوظيفية فيإشارتها إلى العالم الذياحتمى به الأبطال المنكسرون،سدى،فقد حاولوا أنيخلقوا لأنفسهم،وراء عزلتهم عن العالم الحقيقيالذييموج بالعنف،عالما آخر موازيًا،ليس جميلا ولا محمّلا بالمثل،بل عالما تافها متعاليا خاليا من الروح،لايعمره سوى وعيالسقوط،وانتهاء الحضور الفاعل فيالوجود،أيالحياة التيتستويوالموت المعنويفيالغياب عن الحضور،أو التوحد فيقاع الدائرة التييتعامد فيمحيطها نقيضان،يسهم أحدهما فيقمع الثاني،ويستجيب ثانيهما

إلى هذا القمع نتيجة خلل ذاتيمتأصل،كأنه كعب أخيل الذييتحدد به مصير البطل منذ البداية،سواء فيحتمية الوجود أو الحضور.

«ن» سحر الموجي

رواية سحر الموجيالأخيرة«ن» إحدى أهم الروايات التيأبدعتها الروائيات المصريات الشابات فيالسنوات الأخيرة. ويرجع ذلك،أولا،لجسارة الكتابة الروائية التيتقتحم مناطق لا تزال فيحاجة إلى الاقتحام والمزيد من الكشف. ثانيا: القدرة الروائية العالية التيأوصلت الكاتبة إلى ذروة إبداعها،بالقياس إلى أعمالها الثلاثة السابقة مجموعتا قصة قصيرة ورواية. وثالثا: القدرة التقنية على تقديم جدارية سردية،غنية بشخصياتها المتعددة،وتفاصيلها الكثيرة التيلميختلّتناغمها بين أصابع الكاتبة التياكتسبت درجة عالية من التجريب والمهارة،وذلك فيمواجهة عالم عبثيقمعيمجنون،مملوء بالتخليط والرعب،كأنه كون خلا من الوسامة،أكسب أبناءه التعتيم والجهامة،حين سقطوا فوقه فيمطلع الصبا مع الاعتذار عن اقتباس صلاح عبدالصبور لايملكون سوى رغبة مواجهته بالرفض والتمرد،والحلم المستحيل بزمنيأتيبأنسام العدل والحرية والتقدم.

وأخيرا،لأن الرواية تقدم بطلاتها وأبطالها بموضوعية نسبية،فلا تزعم تعميما،ولا تمثيلاللكل بالبعض،وإنما تؤكد- على لسان إحدى الشخصيات- أنها تصوغوعيشريحة خاصة،لا تنوب عنغيرها،ولا تنطق إلا صوتها المحدود الذيلايمثل إلا نفسه،ومع ذلكيبقى الخاص المغرق فيخصوصيته منطوياعلى دلالة من دلالات التمثيل التييمكن أن نرى بها المجتمع فيأعين عدد محدود من الشخصيات،والكون فيذرّة من الرمال،إذا استخدمنا شعر ويليام بليك1757-1827.

أما حرف «النون»الذييستخدم عنواناللرواية،فهو حرفغنيبدلالاته فيالموروث الإسلاميوالفرعوني،إذيدل- فيسياقاته المتعددة- على الرحابة والاتساع،الصبا وجمال الوجه الطفولي،البراءة،القطع والانقطاع،التيه،القمع والسيف،السجن والعقاب،الخلق والبناء،التحديوالقسم بالكتابة المقدسة التيلا تخلو من معنى الإعجاز،الأنثى المطلقة التيهيالأم الكبرى التييبدأ منها كل شيء ويعود إليها،كالأرض والماء والرحم.

ولذلك جاء في «لسان العرب»أن «النون: الحوت،والجمع أنوان ونينان»،وهي«الحوت التيدُحيتْعليه سَبعُالأرضين»،فقد قيل فيالمأثورات الشعبية: إن الله خلق النون ثم بسط الأرض عليها،فاضطربت النون فمادت الأرض،فخلق الجبال فأثبتها بها. والنونة: النّقبة فيذقن الصبيالصغير،علامة

جمال ومصدر حسد. وقيل إن النون شفرة السيف،واسم سيف لبعض مشاهير العرب،أما ذو النون فلقبيونس عليه السلام،سمّاه الله به لأنه حبسه فيجوف الحوت الذيالتقمه. وأخيرا،فهيحرف قسم فـيقولــه تعــالـى: { ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ} ســورة القـلـم،الآية الأولى.

ونون سحر الموجيرواية تنطويعلى أكثر هذه الدلالات،فهيتحمل دلالة الأنوثة الأولية،لأن أكثر شخصياتها بروزاوغنى شخصيات نسائية،لا تخلو حياتهن ممايحيط بهن كالتيه،ويلتقمهن فيجوفه،قمعاوسجنابالمعنى المجازي. لكن بما لايجعلهن بعيدات عن دلالات الغواية فيالمدى الرمزيلترابطات الأرض الربيعية التيتتبرّج بعد حياء وخفر،تبرّج الأنثى تصدَّت للذكر،فيمايقول شعر ابن الروميالقديم. ولايخلو الحضور الأنثـوي،فيهـذه الرواية،من معنى التحـديوالمواجهـة والرفـض،فهو حضور حر للذات التيتواجه أشكال السجن والتمييز والدونية المفروضة عليها،فيعالم قمعي،يلقم المتمردات عليه فيجوفه،ومع ذلك لايتوقفن عن مواجهته،والدقّعلى جدرانه،لا بالمعنى السلبيالذييدق به أبطال رواية «رجال فيالشمس»3691 لغسان كنفانيالذين أطبق عليهم الخزان كالموت المحتوم الذيتحول- بعد سنوات معدودة- إلى رمز قومياُكبر بعد كارثة1967، وإنما بالمعنى الإيجابيالذيتتضافر فيه دقات الأيديمع رغبة الحياة العفية التيقديستجيب لها القدر،فيلفظ الحوت مَنيستحق الحياة لأنه لميتوقف عن مقاومتها واحتضان حلمها المستحيل.

ولذلك تمـارس إحـدى الشخصيـات شعـائر«تدبير المتوحـد»،ويردد الفضاء الصحراويالذياحتواها كالحوت صدى لشبح الآخر الذيكانيحادث «حسام»،ممتزجابصوته الذينطق برباعية صلاح جاهين: أنا الليبالأمر المحال اغتوى/ شفت القمر نطّيت لفوق فيالهوا/ طلته ما طولتوش إيه أنايهمني/ وليه ما دام بالنشوى قلبيارتوى.

وإشارتيإلى جدران روايةغسان كنفاني،أو جدران بطن الحوت التيأطبقت علىيونس عليه السلام،إشارة مقصودة،أشير بها،ضمناأو صراحة،إلى الحيز المكانيالضيق الذيينغلق على بطلات رواية سحر الموجيوأبطالها،فيجعل الفضاء الروائيمحصورافيحيز مكانيمحدود. ولذلك،لم أستطع مقاومة ما قامت به ذاكرتي،واعية أوغير واعية،من استعادة ضيق الحيز المكانيلرواية نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل»التيأصدرها سنة6691 حين كان عمر سحر الموجيحوالي ثلاث سنوات فهيمن مواليد3691،وأوجه التوازيالدلاليبين عوّامة نجيب محفوظ ونون سحر الموجيكثيرة،فكلتا الروايتين تتحرك شخصياتهما فيمسكن«سارة»الصغير،المطل على النيل كالعوّامة،وكلا المكانين ثابت ثباتامؤقتا،لايتحرك أوينفتح،بالقياس إلى النهر المتدفق الذييطل عليه إلا

فيحالات قليلة،معدودة،يعود بعدها الأبطال إلى الحيز المكانينفسه،محتمين به وفيه من العالم الذييمضيضد إرادتهم،ولايأبه بهم،ولايضع لهم اعتبارا،أو حتينيصت إلى أصواتهم،فيهجرونه كما هجرهم،ويتجاهلونه كما تجاهلهم،محتجّين عليه بالتجمع الدوريفيمسكن سارة،مستعينين بكل مايغيِّبهم عن الواقع والوعي،فينوع من الهروب إلى الخمر والمخدرات،بما فيها تلك التياستجدّت بعد زمن أبطال عوّامة نجيب محفوظ الذين تنتسب إليهم وإليهن بمعنى من المعانيشخصيات نون سحر الموجيانتساب الأبناء والبنات إلى الآباء والأمهات.

لكن فيما لا تتغير معه،جذريا،دلالة التقوقع الاحتجاجيفيالحيز المكانيالمحاصِر والمحاصَر فيالوقت نفسه. ويجريالنيل هادئافيمساره،على نقيض التململ القلق للمطلين عليه،إما فيداخل النون الحوت- السكن المحدود المساحة أو فيالعوامة الثابتة بالقياس إلى حركة النهر التيتتدفق من المنبع إلى المصب.

ولا تفارق الشخصيات الحيز المحدود من المكان إلا إلى الاشتراك فيتظاهرات معارضة للوضع القائم،أو إلى رحلات هينوع من «تدبير المتوحد»- اقتباسالعنوان أحد كتب الفيلسوف الأندلسيابن باجّة- فتسافر دنيا فيرحلة إلى دير،تتوحد فيه،بفضل اليوجا،مراجعة حياتها،أويسافر حسام إلى الواحات كييكتشف ذاته فيوحدة الصحراء التيتجبر المتوحد على أنيغوص عميقافينفسه،وأخيراتسافر سارة إلى إنكلترا،كيتغدو وحيدة فيمواجهة موت جدتها،معيدة تأمل حياتها ووجودها فيلحظات توحدها الكاشفة. ولا تنتهيالروايتان إلا بالموت الذييقتحم الثبات الظاهري،ويفرض إعادة النظر فيكل شيء: الموت العبثيالذيتصدم به سيارة سكارى العوامة- فيإحدى نوبات انسطالهم- فلاحةً بريئة،يتحول موتها إلى مايشبه العقاب القدريعلى هروبهم من الواقع بدل تحديه،والموت الحتميالذيتنتهيبه نون سحر الموجيبموت الجدّة التيكانت رمزالزمن جميل لايمكن استعادته فيزمن موحش لفضاء مختلف اختلاف الثنائيات الضدية التييقابل فيها الموت الحياة،التخلف التقدم،القمع الحرية،التعصب التسامح،الجنون العقل،التمييز المساواة،الفضاء الرحب الفضاء المغلق،انفتاح استدارة النون على الحرية وانغلاقها على كل مايحول بين الإنسان وإنسانيته.

وأضيف إلى ذلك تقنيات السرد التيلا تخلو،على رغم بُعد ما بين الروايتين،من نوع من التقارب،فالراويالعارف بكل شيء،كليالحضور،واحد،ولكن بمايسمح لكل شخصية أن تنطق ما بداخلها،وتبين عن نفسها فيمـايشبه النجـوى الذاتية المونولـوج،فتتعـدد الأصوات وتتوازى،أو تتقابل،وذلك بمايجعلنا بعيدين عن أحادية النغمة المونوفونية التييحل التعدد والتنوع البوليفونية محلها،لكن فيبناء

أكثر إفادة من تراكم متغيرات القـص العالمـيالحـداثيفيحـال «نون» التيتبدأ من حيث انتهىغيرها،ساعية إلى تجسيد موازيات رمزية لزمن أكثر اختلافاوتعقيداوجنوناوقمعابمـا لـميعـديجـديفيتصـويـره التقنية البسيطة التيمضت عليها رواية نجيب محفوظ.

وهل كان لأحد،مهما اشتطّخياله فينشوة الحشيش وأشباهه من المخدرات،أنيتخيل ما حدث في 1967 بعد أشهر معدودة من نشر«ثرثرة فوق النيل»التيلم تكن فيها العوامة سوى رمز بالغالبساطةيوازيواقعاماضيافيطريقه إلى الكوارث التيلم تنته،بل بدأ تزايدها بعد1967.

ولنتذكر الانقلاب البعثيتشرين الثاني- نوفمبر من السنة نفسها الذيأدى إلى تسلّط صدام حسين،واحتلال القوات السوفياتية تشيكوسلوفاكيا،فيموازاة الغارة الإسرائيلية على بيروت فيالسنة نفسها.

وأضف إلى ذلك كوارث حرب الاستنزاف فيمصر فيموازاة خطة روجرز لتحقيق السلام عام1969، وأيلول الأسود،وتوليالسادات عام1970، وانقلابه على الناصرية،وابتداء تحالفه مع الإخوان المسلمين1971، وما انتهت إليه حرب تشرين الأول أكتوبر1973، وإلغاء معاهدة الصداقة المصرية- السوفياتية،بعد إعلان أن كل أوراق اللعب بينيديأمريكا 1976، وثورة الخبز،وزيارة السادات للقدس1977، والثورة الإسلامية الإيرانية،وتعليق عضوية مصر فيجامعة الدول العربية،بعد تولّيصدام رئاسة الجمهورية العراقية،واحتلال المسجد الحرام بمكة من أولى جماعات التطرف الديني- جماعة جهيمان العتيبي 1979، وبداية الحرب العراقية- الإيرانية بعد مبدأ كارتر عن حق استعمـال القـوة فيحـالـة تهديد أمن الخليج 1980، وقصف إسرائيل المفاعل النوويالعراقي،واغتيال السادات على أيديالجماعات الدينية التيتحالف معها،ووصول اليمين الجديد إلى حكم الولايات المتحدة مع عهد ريغان فيمد التصاعد الذيلميتوقف إلى اليوم،وإقرار الكنيست الإسرائيلـيمشـروع ضـم مرتفعات الجـولان لإسرائيل 1981، وثورة الخبز فيالسودان،والغزو الإسرائيليللبنان وطرد منظمة التحرير،ومذابــح صبرا وشاتيلا 1982، وثورة الخــبز فيتونس والمغرب،وانفراد الولايات المتحدة بحكم العالم6891 ، وتصاعد نفوذ مجموعات التطرف والإرهاب الدينيعلى امتداد الثمانينيات،وتتابع أنشطة القاعدة التيوصلت إلى ذروتها الكارثية فيالحاديعشر من أيلول سبتمبر2001، وما تبع ذلك منغزو أمريكيلأفغانستان أولا،والعراق ثانيا.

وأضف إلى ذلك ما لايزاليترتب على الغزو الأمريكيللبلدين من مآسٍلا نهاية لها،وذلك فيالسياق الذيلايزاليؤجج الحرب الطائفية فيالعراق،ويزيد من كوارث

لبنان،والاحتقان الطائفيفيمصر.

وأتصور أن الدلالات المصاحبة لكوارث هذا السياق التاريخيهيالمبدأ الحاسم فيالمفارقة الدالة،إن لم تكن القطيعة الإبداعية،بين جيل سحر الموجيوالأجيال السابقة.

ولذلك تختلف أبنية روايات هذا الجيل عن الأبنية السابقة،أو حتى أبنية الأجيال الأكبر التيلا تزال تبدع فيموازاة جيل سحر الموجي. والأبنية الروائية ليست أبنية قائمة فيفراغ،وإنما هيأبنية وعييتولّد عن شروط إنتاجه فيواقعه النوعيالذيتتولد عنه وبه أبنية جمالية،حاملة خصائصه التكوينية بمعنى أو آخر.

هكذا تتباين الأبنية الإبداعية التيينتجها جيل سحر الموجيالذيفتح عينيه على اللحظة التيتداعى فيها البناء العملاق لدولة المشروع القوميعن الأبنية التيأنتجها جيلياالذيولد مع مطلع الأربعينيات من القرن العشرين،وتفتّح وعيه على سقوط الملوك والإقطاعيين وخروج الاستعمار،واكتمل وعيه مع صعود شعارات: الحرية والوحدة والاشتراكية التيظلّفرحابها،متفائلابوجودها إلى أن أحـالـت كارثة 1967 أحلامه إلى كوابيس،وأعادت إليه وعيه بما لميكنيلاحظه من بذور الدمار فيأصل البناء الواعد الذيسرعان ما استبدل بالحرية التسلّط،وبالاشتراكية رأسمالية الدولة القائمة على الفساد،وبالوحدة القومية المبنية على التنوع الوحدة القائمة على الإجماع الذييعنيالتقبّل المذعن للتراتب القمعيالذيأكمل سمات المجتمع البطريركيالحديث.

وربما كان من سوء أو حسن طالع جيل سحر الموجيأن وعيه تفتّح على السقوط،واكتمل مع مشاهد الخراب العظيم والكوابيس المتلاحقة،فيسنوات استبدلت التعصب بالتسامح،والدولة التسلطية ذات الملامح العسكرية بالدولة المدنية القائمة على الفصل بين السلطات،المقترنة بحق الاختلاف والتنوع الخلّاق.

ولذلك كانت دوافع جيل سحر الموجيمنجذبة إلى الرؤية السوداوية المتشائمة،والشخصيات المهزومة سلفا،المحكوم عليها بالسقوط المسبق فيكل محاولة للانعتاق أو كسر الدائرة المغلقة التيلا تفتح على مايستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع،فينغلق عالمها الإبداعيفيمايشبه النون التيتنغلق دائرتها على العنف والقمع والحصـار الذييسجـن الكائن فيمـايشبه «خزان»غسان كنفانيرجال فيالشمس، أو«عوّامة» نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل، فيمدى أكثر قتامة حتى من «واحة الغروب»،إذا استخدمنا عنوان رواية بهاء طاهر البديعة،فهو عالم موت وعتمة فيفضاءاته المحصورة التيتتردد فيمدارها

المغلق أصوات الرصاص المتعصب وأسنّة الخناجر التياغتالت المئات مـن أمثال عبـدالقادر علولة فيالجزائر،وفرج فودة فيمصر،ما بين عامي1891و7991، حيث بدأ الأمر باغتيال السادات،وبعده فرج فودة حزيران/ يونيو2991، وكاد نجيب محفوظيلحق بهما تشرين الأول4991، فياستمرار تصاعد عمليات الإرهاب والاغتيالات التيتوجّهت إلى المفكرين المهرطقين أنصار المجتمع المدني،وبـ «السيّاح»الكفار الذين جاؤوا من بلاد الإلحاد إلى بلاد الإيمان لينالوا عقابهم فيسلسلة من جرائم الإرهـاب التيوصلـت إلى ذروتها فيعملية «الدير البحري»سنة 7991، قبل سنة واحدة من نشر سحر الموجيمجموعتها القصصية الأولى «سيدة المنام »،8991 وسنتين من نشر روايتها الأولى«دارية»9991.

- -2

منذ سنواتغير قليلة،ونحن نقول لطلابنا-أثناء تعليمهم مبادئ أساسية في البنيوية-:إن كل بنية أدبية(لعمل واحد،أو مجموع أعمال كاتب،أو مدرسـة،أو حتى عصر أدبي) تنطوي على محاور أفقية ورأسية،وأنها رغم ما توهم به من اكتفاء ذاتي ظاهري،تظل مفتوحة على خارجها،إما على سبيل التولّد(بالمعنى الماركسي عند لوسيان جولدمان) أو على سبيل التناص من منظور جدل علاقات الحضور والغياب(على طريقة رولان بارت وتلميذته چوليا كرستيڤا). والبنية تشبه استدارة حرف النون من هذا المنظور الأخير،تبدو كأنها تعود إلى مبتداها،لكنها تظل مفتوحة على خارجها. ولعل هذا المعنى الأخير كان موجودا- على مستوى اللاشعور الإبداعي- لرواية سحـر الموجي التي تنبني على توازيـات وتعارضات وتقاطعات تؤكد تجاوب علاقاتها الرأسية والأفقية.

من منظور العلاقات الأولى: هناك الشخصيات الأساسية من الذكور والإناث التي تتجمع فيمايشبه الثنائيات المتآلفة أو المتنافرة،في علاقات من المحبة الناجحة أحيانا،الفاشلة في أغلب الأحيان،لكنها لا تكف عن التغيّر الذييفتح الأفق لدخول أطراف محل أطراف،ابتداء من علاقة سارة بمحمود الزوج الأول الذي قضى على المعنى الخلاّق للأنوثة بلوازمها،ثم عمرو وبعده نديم،فضلا عن حسام ومنى ثم ليلى،ونورا وخالد وتامر،ودنيا الفلسطينية الأصل.

وتترابط الشخصيات فيما بينها بالعلاقة الجامعية التي تصل بين أبناء الجيل الواحد،حيثيختلط الموروث والمكتسب،الأصول الريفية والثقافة المدنية،امتزاج الأصول الأجنبية بالأصول الوطنية،كما في شخصية سارة التي هي نصف إنجليزية،نصف مصرية،دون أنيخلّذلك من تكامل شخصيتها التي

تصلها بميراثها الوطني،خصوصا الفرعوني،والميراث الإنساني،خصوصا في الدائرة التي تجعل منها أكثر رحابة في المنظور الذييجمع ما بين الوطني والإنساني.

وقس على ذلكغيره من الثنائيات المتصالحة التييختلّتصالحها أحيانا. أقصد إلى الاختلاف الذييُبقي على شخصيات«الشلّة» رغم اختلاف كل منها،لكن فيما لايخل بالملامح المشتركة التي تصل الشخصيات في مدى متقارب السمات،داخل حيّز جامعي واحد،وهموم وطنية مشتركة،ومشاعر إحباطيتبادل فيها العام الوضع والمكانة مع الخاص،في أفق«الشلّة» التي تجتمع في لقاءات دورية،تتكرر لوازمها: الغناء والموسيقى العربية والأجنبية،التضمينات الدالة لأشعار فؤاد حداد وصلاح چاهين ومحمد الماغوط،في المدى الذييكشف عن التقارب الثقافي،إضافة إلى تقارب الوعي السيـاسي الذي نـرى آثاره السلبيـة،دائمـا،في هـذه اللقاءات التي لا تقضي على مشاعر المشاركة في التظاهرات أو التجمعات المعارضة.

والعنصر التكويني المشترك في الوعي الثقافي- السياسي- الاجتماعي لهذه«الشلّة» هو الوعي المدني المعادي،بالضرورة،للدعوة إلى الدولة الدينية،المقاوم لانتشار التأثير السلبي للحركات الدينية،خصوصا تأثير الإخـوان المسلمين في الجـامعـة المصرية. وهو وعـييناقـض الأعـراف الصارمة التي تتغلغل في الأُسَر التقليدية التي تنتسب إليها كل شخصية.

وأضف إلى خصائص هذا الوعي،بل على رأس خصائصه،أنه وعي سياسي محبط،تنعكس عليه الهزائم والكوارث السياسية التي تتزايديوما بعديوم،في العالم المملوء أخطاء من المحيط إلى الخليج.

ولأن أفراد«الشلّة» بعيدون عن الارتباط الفعلي بتنظيمات سرية،تَعِدُأعضاءها بعالمٍيستبدل أفق الحرية والعدل بشروط الضرورة والقمع،فإنهميظلون في دائرة مستقلة من عدم الانتماء الفعلي إلى أي تجمع أكبر،علني أو سري،فشخصيات الرواية تجمع- بدرجات مختلفة- عددا من صفات«اللامنتمي» ببعض المعنى الوجودي الذي انطوى عليه كتاب«اللامنتمي» (وهي الترجمة التي شاعت لكتاب كولن ولسن الأشهر«redistuO»الذي أحدث دوياغير مسبوق عند نشره سنة 1956).

لكن لايمنع اللاانتماء- في هذا السياق- المشاركة في بعض تظاهرات الاحتجاج السياسي،في الجامعة وخارجها،حيث التعاطف مع حركة 9 مارس،مثلا،واشتراك بعض الشخصيات في«اللجنة الشعبية للتضامن مع

الانتفاضة الفلسطينية» أو مناقشات«ملتقى المرأة». لكن الاشتراك في مثل هذه الأنشطة والتجمعات لاينطوي على معنى الالتزام الحزبي،أو العمل الدءوب الثابت داخل تجمع أو جماعة بعينها.

وتكتمل صفات شخصيات الشلّة- بالإضافة إلى وعيها السياسي- بوضعها الاجتماعي الذيينسبها إلى شرائح متباينة من الطبقة الوسطى التي تحررت من قيوديوتوبيا الإيديولوچيات القديمة والجديدة الموزّعة بين أقصى اليمين(المجموعات الإسلامية) وأقصى اليسار(الشيوعية وما في حكمها من الإيديولوچيات التي لا تزال تحلم بوطن حر وشعب سعيد).

وأضيف إلى نفي صفات«الانتماء»،بالمعنى الإلزامي الضيق،صفة التعدد الموازية للتنوع الثقافي،داخل شخصيات الشلّة،سواء في دائرة الوظيفة الاجتماعية التي تجمع ما بين التعليم والإعلام والسياحة... إلخ،فضلا عن تنوع التكوينات النفسية والمزاجية فيما لايقضي على وحدة التنوع،وتظهر آثاره في اختلاف المستويات اللغوية لحوار الشخصيات من ناحية،وتعدد مستويات السرد،لغويا،من ناحية موازية.

والنتيجة هي تجاور الفصحى والعامية في لغة نون،وتباين مستويات الفصحى ووظائفها،خصوصا في السرد الذييصل إلى درجة لافتة من الشاعرية في حالات الحب التييكتسب فيها الجنس بعض الأبعاد الصوفية والأسطورية،فلايخلو من حالات الوجد،أو الإشارة إلى تبادل الآلهة التي تمزج تجاوباتها ما بين عشتار وحتحور،أو ما بين النشوة الديونيسية المتفجّرة والحضور القمري الحاني لحارسة السماء،بديل القمر،الإلهة حتحور.

لكن بنات وأبناء الطبقة الوسطى التي تنتسب إلى بعض شرائحها«شلّة» نون تختلف جذريا في وعيها المعرفي عن «الشلل» الموازية في روايات الأجيال السابقة إلى أن نصل إلى شلة «قشتمر» أو «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ،فالوعي المعرفي للمجموعة التي تبدأ من سارة وتنتهي بدنيا،ضامَّة حسام وعمرو ونديم وخالد وتامر،وعيينتسب إلى عالم ما بعد الحداثة،أو ما بعد الصناعة،حيث عصر المعلومات والثورة الجذرية في وسائل الاتصال التي أحالت الكوكب الأرضي إلى قرية كونية صغيرة،ذات مفاهيم مختلفة عن الزمان والمكان.

ولذلك تلازم أقراص جهاز «الكومبيوتر» ومواقع «الإنترنت» ورسائل الـ «إي ميل» حضور كل شخصية وأشكال تواصلها،فهي شخصيات لا تستخدم،مثلا،القلم أداة التعبير عن النفس،ولا تقتصر معارفها على المدارات

المحدودة التي كانت تدور فيها الأجيال السابقة من الثلاثينيات إلى الستينيات إلى السبعينيات،بل تجاوز ذلك إلى مدارات مفتوحة على حضورغير مسبوق لنون كونية مفتوحة على المطلق المعرفي لزمن أقل مايوصف به عبارة كارل ماركس الشهيرة فى «المانفستو»، التي تشير إلى ذوبان كل الأشياء الصلبة وتبخرها في الهواء.

وتتعامد حركة شخصيات «ن» سحر الموجي على محاور أفقية،تبدأ بإشارات الزمن الروائي إلى الزمن الخارجي الذي صيغت الرواية في مواجهته وضده على السواء،فهناك إشارات مباشرة إلى مظاهرات الطلاب في الجامعة،اتهاما للحكومة،مثلا،باغتيال سليمان خاطر جندي الحدود،ريفي الأصل،حين أطلق الرصاص على عدد من الجنود الإسرائيليين،رفضوا تحذيره بعدم انتهاك التراب الوطني(؟!)،وذلك في سياق مظاهرات الاحتجاج على اغتيال الشيخ أحمدياسين في فلسطين،وكوارث الحكم الأمريكي في العراق،وحصار عرفات الذي انتهى بموته أو قتله بلا فارق كبير،جنبا إلى جنب صعود التبعية المطلقة للولايات المتحدة،إمبراطورة العالم الجديد،وصعود نفوذ جماعة الإخوان المسلمين الذي لايزال قائما في الجامعات المصرية،ولميكن من المصادفة الروائية أن «سارة» الشخصية الأساسية،في رواية سحر الموجي،أستاذة جامعية شابة،مختصة في التحليل النفسي،مهتمة بالبحث عن أوجه التشابه بين محاكم التفتيش الديني القديمة ومقابلها العصري في زمنها الواقعي الذييوازيه الزمن الروائي على سبيل التضمّن أو اللزوم.

والتخصص في التحليل النفسي حيلة روائية،تتيح إمكان الغوص عميقا في الشخصيات النسائية المرتبطة بالشخصية الرئيسية(سارة) التي تتبادل وإياهن ملامح التأثّر والتأثير،وذلك في المدى الذي لايخلو من ملامح سيرة ذاتية،هنا أو هناك. وطبيعي أن تنداح الحيلة الروائية مع كم التضمينات الكثيرة من الشعر الإنجليزي المختصة فيه المؤلفة المعلنة لا المضمرة،فضلا عن الأعمال الإبداعية والفكرية المكتوبة بالإنجليزية أو المنقولة إليها.

ويتجاوب تخصص علم النفس مع دراسة الأدب،داخل عمليات من التناص المتجاوبة،خصوصا في مدى تعرية القمع الديني ومحاكم التكفير التي تحولت إلى نون مغلقة الدائرة،كأنها المحرقة أو البوتقة(وهي كلمة فارسية الأصل،تعني الوعاء الذييذيب الصائغالمعادن فيه) التي جعلها الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر العنوان الرئيسي لمسرحية «ساحرات سالم» (1953)، التي كانت احتجاجا على المحاكمة التكفيرية، التي انتهت إلى إعدام مواطنات بريئات في مدينة «سالم» الأمريكية بولاية ماساشوستس سنة

2961،على نحو مواز للجرم الذي اقترفته الأصولية المكارثية من جرائم ضد الأمريكيين الأبرياء في الخمسينيات،وذلك في مدى تداعيات التشابه التي تستدعيها جرائم الإرهاب الديني المعاصرة،مصريا وعربيا،في زمن أصولي تنغلق نونه على ضحاياه،فيغدو الاغتيال المادي والمعنوي لازمة من لوازم حضور «المكفَّراتية» الذين سمموا حياتنا،واستبدلوا بالمجادلة بالتي هي أحسن الترهيب بما هو أقمع.

ويتصل المحور الأفقي الثاني بترجيع مدلولات الأساطير الفرعونية التي تصوغموازيات رمزية لشخصيات «نون» وأحداثها،فتمتد بالزمن الروائي الداخلي للرواية عبر الأزمان الثلاثة التي تنطوي عليها بنية الأسطورة بوجه عام: الماضي والحاضر والمستقبل،فالأسطورة بقدر إشارتها إلى مايصل الزمن الماضي بالحاضر،في علاقة الموازاة،تومئ إلى المستقبل الذييظل نتيجة التفاعل بين الزمانين بأكثر من معنى.

ولذلك لا تتوقف «نون» عند دوال الموروث الشعبي الإسلامي أو تضمينه،بل تجاوزها إلى الأسطورة الفرعونية،حيث النون رمز المحيط الأبدي،البيضة الأولى التي خرج منها العالم،عفيّا كالنشوة،بريئا كالطفل،في مدى سحري التحولات،تتداخل فيه الأجساد من نشوة الرقص،مرهصة بولادة نون الشمس من بين الأفخاذ،أويبدو الهلال نحيلا كنون لا تزال في بداياتها،أو تصل الأجساد العاشقة إلى ذروة الوصل،حيث الموجات المتتالية المتصاعدة: نون وراء نون وراء نون،إلى نون قرارة القرار،حيث النقطة العميقة في الرحم الذي تبزغمنه الحياة،ويجيء العشب والمطر. وعندئذٍ،تختلط نون حتحور وعشتار،وإيزيس وإنانا وأفروديت،في مدى التجاوب بين إلهات الخصوبة التي تتجدد بها الحياة كل ربيع.

ولذلك،لا تتوقف «نون» عن الإضاءة القمرية الحانية،المقابلة لوقدة الشمس القاسية،في حكايات الجدة إيزابيلا عن عشق إخناتون ونفرتاري،أو زواج «شو» إله الأرض و«نوت» إلهة السماء الذي أثمر أربعة أطفال،منهم الطيب أوزيريس والشرير «ست». ويمتد أفق الأسطورة الفرعونية ليجمع ما بين «ماعت» إلهة العدل والحقيقة التي جسدتها الأسطورة في امرأة رشيقة صغيرة،جالسة،فوق رأسها ريشة نعامة كتلك التي توضع في كفة الميزان المقابلة لقلب الميت لمعرفة حسناته من سيئاته،في سلوك الحياة الدنيا الذي تزنها موازين الآلهة العادلة. (وقد بنى محفوظ روايته «أمام العرش» على رمزية موازين الآلهة الفرعونية التي تزن أعمال حكام مصر،منذ عهد مينا إلى عهد السادات).

وفي هذا السياق من الأساطير الفرعونية،تظهر الثنائية الضدية ما بين حتحور ربة العشق والبهجة والرقص والموسيقى،حاكمة السماء والروح الحية للكائنات التي ترعاها كمايرعى القمر العشاق،و«سخمت» النقيض التي هي تجسيد للموت والتعطش للدماء والأوبئة والكوارث،فهي المرأة اللبؤة التي تتجسد فيها عينا «رع» في أحوالغضبه الحارق لأعدائه،ويتضاد حضور«نون» - في ترجيعها الأسطوري- وإلهة الشر التي تهيمن على العالم الخارجي بقبحه الذي تناهضه شخصيات الرواية ضمنا أو صراحة.

وتوازي «حتحور» الشخصيات النسائية الباحثة عن بهجة الحضور في الوجود،خصوصا شخصية سارة التي تتبادل و«حتحور» الأدوار،متشبهة بها في حالات النشوة الديونيسية،ناطقة باسمها،متقمصة حضورها الذييتعدد،فيغدو شبيها،أحيانا،بحضور «الكورس» الذييعلِّق ويمهد للأحداث في الدراما اليونانية القديمة،لكن في أفق من الاتحاد والانقسام الذييُبقي الضوء الفضي الحاني لحضور«حتحور» على الشخصيات التي تلوذ بها،رمزا أو مجازا،خصوصا في تقلّبات حضور سارة،داخل بناء السرد،في تعدد أزمنته التي تدني بأطرافها إلى حال من الوحدة القائمة على التنوع الخلاّق في عالم «النون» التي تبدو نبعا ورحما وعلامة وصل صوفي بين الأرواح والأجساد في آنٍ.

ولاغرابة- والأمر كذلك- أنيبدأ كل فصل بصورة فرعونية،ذات مغزى تمثيلي،يومئ إلى تجاوبات دلالات الفصل كله،وأن لايكف صوت «حتحور» عن الحضور،تعاطفا ومواساة وتعليقا على اللحظات التي تمر بها الشخصيات التي تحنو عليها راعية النساء،قارئة أسفار الحزن القديم في الأعين،سابحة مع الشخصيات فوق نون الرغبة،تعلو بهن حسب مشيئتها،أو تهبط بهن في لمح البصر إلى نقطة السر القديم في منتصف النون.

ولاغرابة- كذلك- في أن تنوب سارة عن حتحور في الخاتمة التي ترفع فيها المؤلفة المعلنة قناع حتحور،لكن بمايؤكد دلالات القص الذييتحول إلى أمثولات،تتتابع إلى نقطة الوصول،أو لحظة الكشف عن سر اللعبة الروائية التي لجأت إلى أقنعة الآلهة القديمة والترابطات الدلالية للتصوف الذي أسهم في تجسيد الموجات المتتابعة للمشاعر في مدى تقابل الغيمة السوداء للإحباط وشموس البهجة التي تُنبت من الزهور مايشق وجه الطمي الذييحيط بضفتي النهر المقدس الذي تتحول فيه وبه الكائنات،فتكتسب الأنثى قوة الذكر،ويسترخي الذكر في حضن الأنثى التي تختزل ملامح النون الكونية التي لايمكن فصلها عن الإنسان الذيينطوي على العالم الأكبر،في تجاوب التضمين الذييفتتح الرواية وينهيها.

******

المحتويات